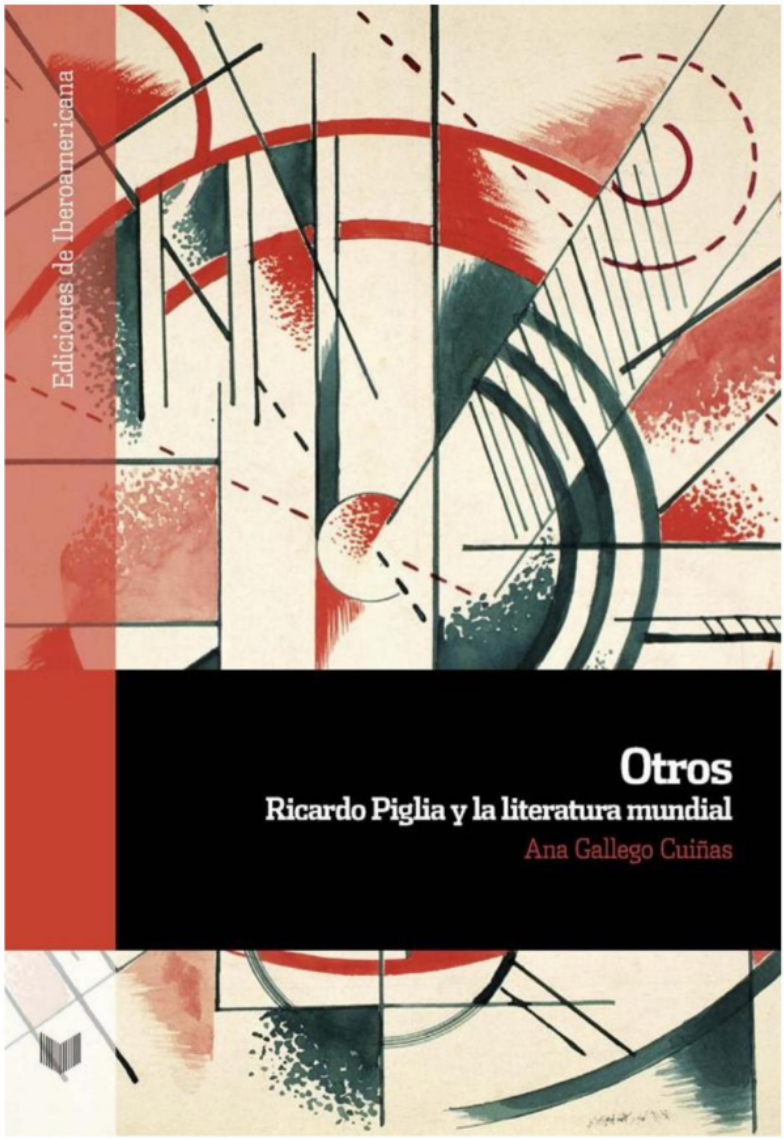
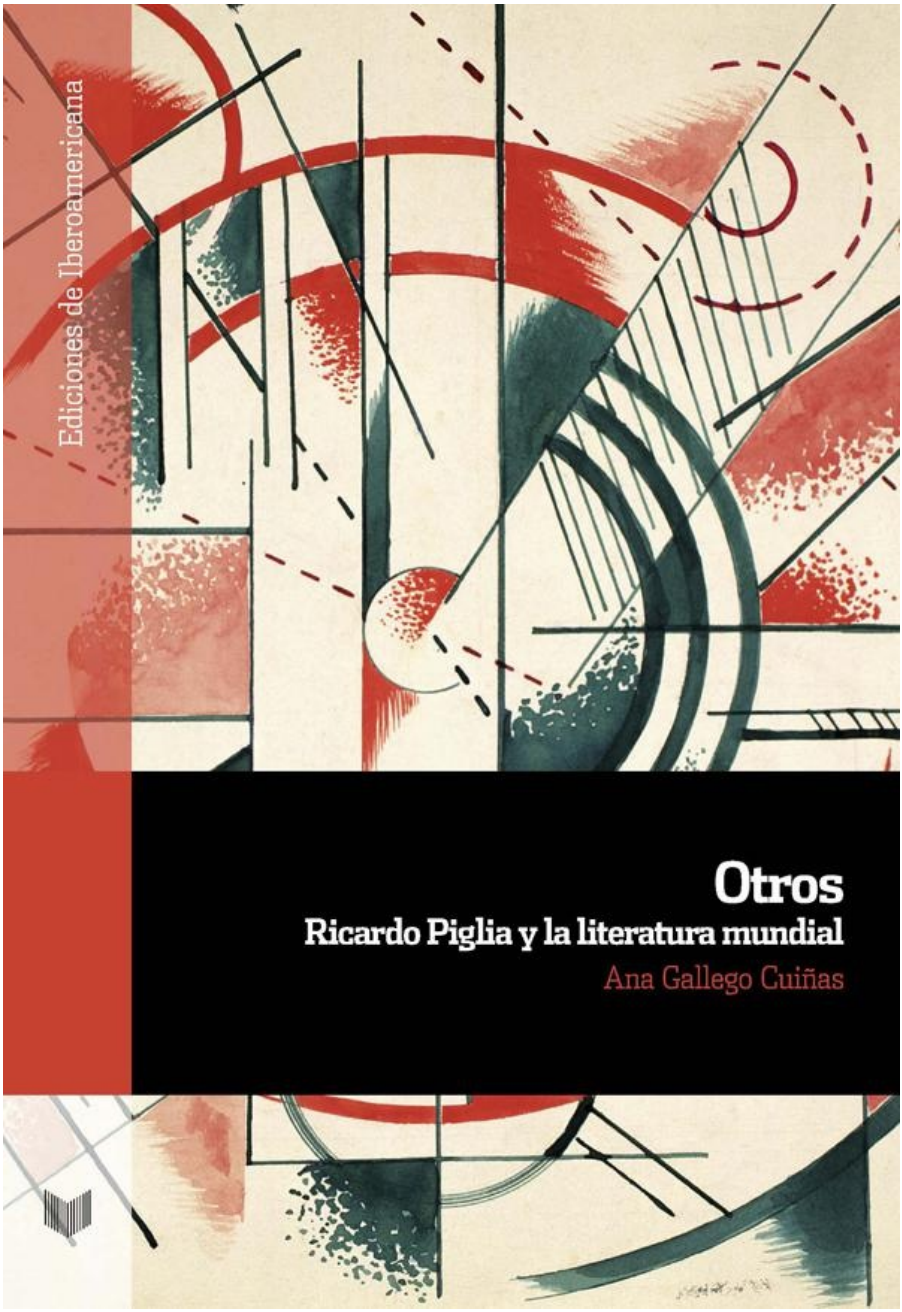

Ediciones de Iberoamericana
Otros
Ricardo Piglia y la literatura mundial
Ana Gallego Cuiñas



Ana Gallego Cuiñas

Otros

Ricardo Piglia y la literatura mundial

Para Andrea Valenzuela, mi otra

Yo tenía una teoría, una ventana al mundo.

Víktor Schklovski

En la originalidad de la literatura latinoamericana está presente su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos.

Ángel Rama

Discutir, entonces, la situación actual de la novela en la Argentina supone tener siempre en cuenta esa tensión entre literatura nacional y literatura mundial que forma parte de la tradición del género.

Ricardo Piglia

Translation is the most intimate act of reading.

Gayatri C. Spivak

El camino ha terminado, el viaje comienza.

Georg Lukács

AGRADECIMIENTOS

En el transcurso de los diez años en que fueron adquiriendo forma los capítulos que articulan este libro, han sido muchos los amigos y colegas que me acompañaron en este arduo trabajo, y con ellos he tenido el privilegio de sostener un diálogo continuo. No puedo dejar de mencionar, en primer lugar, a mi círculo pigliano, esparcido —estratégicamente— por diferentes partes del mundo: durante mi estancia posdoctoral en Princeton fueron interlocutores fundamentales Andrea Valenzuela, Alberto Bruzos, Edgardo Dieleke, José Ignacio Padilla, Luis Othoniel Rosa y Pablo Ruiz. Cada uno de ellos participó,

a su manera, en el blanco nocturno que fue ese año trufado de experiencias literarias y emocionales, probablemente el más ficcional de mi vida. Y el más intenso. Estoy también muy agradecida a Ángel G. Loureiro, por la compañía y el apoyo académico que me brindó nombrándome Visiting Research Associate en Princeton University, durante 2006 y 2007, lo que me permitió disfrutar de la inconmensurable Biblioteca Firestone, y sobre todo, de los cursos del gran Ricardo Piglia. Desde entonces, el que era mi objeto de estudio se convirtió en mi maestro: me enseñó a LEER.

Con Daniel Mesa Gancedo, Eduardo Becerra y José Manuel González Álvarez, los piglianos peninsulares, tengo la deuda de la admiración profesional y personal; y a los argentinos les debo la iluminación y el cariño eternos: gracias, Magdalena Cámpora y Ezequiel de Rosso, por haberme animado a escribir la coda que cierra este libro. También quiero expresar mi reconocimiento a Roberto Ferro y a Marcelo Damiani, que nunca me han fallado en la conversación pigliana, y a Pablo Brescia y Martín Kohan, por la complicidad. Por último, a Alejandra Arancedo y Natalia Garbagnati, amigas y compañeras fieles en los veranos candentes de Buenos Aires. Quedan por mencionar mis estudiantes de Granada que me han seguido en cada clase fervorosa acerca de Piglia, Borges y Onetti; y sobre todo a María José Oteros Tapia, que colaboró conmigo en el ensayo sobre El camino de Ida, y a quien he conseguido captar para la causa pigliana.

Algunos materiales de esta monografía han sido publicado en revistas como Ínsula, Cuadernos Hispanoamericanos o América sin Nombre, y otros fueron expuestos en conferencias leídas en las Jornadas del Seminaire de l'Amérique Latine de la Université de Paris-Sorbonne, durante los cursos en que participaba de manera asidua en las reuniones de la calle Gay-Lussac, gracias a la generosidad de Milagros Ezquerro, que aceptó también la propuesta que le hicimos Magalí Sequera, Christian Estrade y yo de realizar en París un homenaje a Ricardo Piglia en 2008, con la presencia del escritor y de sus críticos más notables. Debo dejar constancia igualmente de mi gratitud con Teresa Orecchia Havas y Julio Premat, que se hicieron cargo de la dirección del congreso y de la edición de las actas. Aún recuerdo la locura de esos días primaverales en que celebrábamos a Piglia, así como la fuerte unión intelectual y de amistad que forjé con mis piglianos de Francia. También quiero agradecerle la invitación a compartir los resultados de mi estudio a María Semilla Durán en la Université de Lyon (2009), y a Noé Jitrik, Roberto Ferro y Silvana López, que me hicieron partícipe de las magníficas Jornadas Ricardo Piglia que organizó el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires en el MALBA (2019).

Asimismo, es un honor reconocer que la investigación que he llevado a cabo sobre la obra de Ricardo Piglia ha sido financiada por una institución pública, la Universidad de Granada, a través de un contrato posdoctoral del Plan Propio que obtuve entre 2005 y 2007, de otro adscrito al programa nacional Ramón y Cajal entre 2010 y 2015 y del proyecto I+D Letral que he dirigido entre 2011 y 2019.

La Universidad de Granada siempre me ha ofrecido oportunidades muy estimulantes para la internacionalización de mi investigación y me he beneficiado de sus ayudas para asistir a congresos en Génova, Montevideo, Varsovia, Providence y Grenoble, y para realizar estancias en Paris-Sorbonne, Yale University y la Universidad de Buenos Aires, en aras de enriquecer mi formación e interactuar con otros académicos fuera de mi Departamento. Por último, la finalización del manuscrito ha sido posible gracias a mi correctora, o lectora utópica, María Pérez Vargas; y a mi editora de Iberoamericana, Carolina Fernández Cordero, que se ha convertido en mi ángel de la guarda. Ella le ha dado alas a este libro y ha procurado —con afán feminista— la imagen de la artista Popova que hace de portada. No queríamos repetir una foto de Piglia en primer plano, porque más que en su figura autorreferencial la explicación última de su poética se halla en la vanguardia rusa, en los colores primarios y en las

series geométricas simples.

Y para finalizar, todo el agradecimiento mundial va para mi familia, que me ha hecho el mejor de los regalos en el último tramo del proceso de escritura de estas páginas: tiempo, paciencia y apoyo. Más que a nadie, a Javi y Lucía, que son mi verdadero mundo.

INTRODUCCIÓN

RICARDO PIGLIA Y LA LITERATURA MUNDIAL

¿Y qué es eso de la línea correcta? —preguntó mi madre—; siempre hay algo de clerical en ella, como si quisieran hacernos creer que solo existe una verdad.

Peter Weiss

1. P UNTO DE PARTIDA

Hasta la fecha, la crítica especializada en la obra de Ricardo Piglia se ha centrado principalmente en develar los modos en que el escritor se apropia de la tradición nacional para articular una política de la literatura que produce un disenso (Rancière 2012) en la estructura del

campo cultural argentino. Son varias las estrategias de condensación, desplazamiento[1] y revaloración de autores, usos y géneros menores desplegadas en su poética: i) la consabida conjunción Borges-Arlt como epítome vanguardista, ii) el cruce entre crítica y ficción, iii) la no ficción, iv) la autobiografía, v) la técnica del secreto ligada a la nouvelle y al policial. Este esquema productivo es aplicado a precursores y contemporáneos como Macedonio Fernández, Puig, Saer y Walsh, para crear un marco de legibilidad que le sirve de (auto) legitimación dentro del sistema literario argentino. Esa sería, a grandísimos rasgos, su poética visible. Pero ya sabemos que lo significante en Piglia está en lo no dicho, en lo no visible. Entonces, ¿cuál es su poética implícita? ¿Qué relación tiene con la literatura mundial? ¿Qué (no) dicen sus textos sobre los otros? ¿Contra quién lee o lucha en el campo cultural argentino y latinoamericano? ¿Qué instrumentos utiliza en esa guerra de poder?

¿Qué ideologías y valores de uso están en juego?

Con el horizonte de estos interrogantes, y a la luz de sus últimos textos publicados y de los menos abordados por la crítica: La invasión, Blanco nocturno, El camino de Ida, Los diarios de Emilio Renzi, y sus cursos (Las tres vanguardias y Teoría de la prosa)[2], este libro propone la titánica tarea de leer el uso pigliano de la literatura mundial. El objetivo es pensar la manera en que el autor incorpora en la literatura nacional algunas tradiciones extralocales, donde se encuentran las claves que prefiguran su estrategia de combate en el espacio latinoamericano del Boom, y en el local de Borges y Cortázar. ¿De qué manera hacer legible a Borges desde un paradigma de izquierda que lo (auto)represente?

¿Cómo escribir después de Cortázar y García Márquez? Contra y para ellos inventa una poética de la resistencia tomada de la vanguardia, de Sartre, de Brecht, del formalismo ruso[3], del posestructuralismo (Barthes, Derrida y Deleuze) y del psicoanálisis, que avanza por el canon argentino ocupando parcelas estéticas desatendidas por las poéticas hegemónicas, como ya hiciera Hemingway en su guerra particular con Joyce: la oralidad, la crónica, los personajes marginales y el diario. Con esta máquina de guerra, que deviene trinchera, entra Piglia a pelear al campo de batalla de la literatura latinoamericana de los años sesenta.

2. E STADO

La bibliografía crítica sobre la obra de Ricardo Piglia es muy abundante. Sin ánimo de ser exhaustiva, son varias las monografías (Bratosevich 1997; Demaría 2000; Pereira 2001; Berg 2002; Cselik 2002; Garabano 2003; Corral 2007; Fornet 2007; González Álvarez 2009; Rovira Vázquez 2015), libros colectivos (Fornet 2000; Rodríguez Pérsico y Fornet 2003; Berg 2003; Rodríguez Pérsico 2004; Mesa Gancedo 2007; Carrión 2008; Orecchi Havas 2012; Romero 2015), dosier de revistas (Rodríguez Pérsico 2017; Fumagalli y Aldao 2018; Orecchia Havas 2019) y tesis doctorales (Estrade 2009; Sequera 2010; Barrios 2013; González Cobos 2018) producidas hasta el momento. Los tópos más recurrentes en este archivo crítico son: autoficción, posmodernidad, posdictadura, plagio /

cita, policial y el diálogo con Borges y Arlt, a los que se han sumado Gombrowicz (Grzegorczyk 1996; Carrión 2008; Ferrari Nieto 2014; Huerga

Pérez 2018), Saer (Bermúdez Martínez 1996; Speranza 2001; Casarín 2007), Puig (Rea 2012) y Walsh (Demaría 2001; Conlon 2018), sobre todo en el último lustro, desde que se publicara Las tres vanguardias (2016)[4]. Los textos que más interés han suscitado son las tres novelas del siglo xx: Respiración artificial (1980), La ciudad ausente (1992) y Plata quemada (1997), en este orden. Luego, Nombre falso (1975) y Prisión perpetua (1988), razón por la cual me centro en esta monografía en sus publicaciones más "desatendidas"[5]: La invasión (1967 y 2005), Blanco nocturno (2010), El camino de Ida (2013) y Los diarios de Emilio Renzi (2015a, 2016 y 2017).

Por lo que respecta al tema específico que nos ocupa, los usos piglianos de la literatura mundial, a grandes rasgos, se ha estudiado la relación de Piglia con: Poe y el policial (Pereira 2001 y Pereira 2009), Shakespeare y lo fantasmático (Featherston 1999); Joyce, la utopía y la proliferación de la ficción en Respiración artificial y La ciudad ausente (Bratosevich 1997; Ferro 1998; Fornet 2007; Pellicer 2009; Berg 2012), Kafka y el doble (Aizenberg 1985; Bratosevich 1997; Fornet 2007; Broichlagen 2012), Bernhard y el procedimiento de la parodia (Bratosevich 1997), Brecht y su distanciamiento (Fornet 2007; Rodríguez Pérsico 2015), Faulkner y los tipos de narrador (Urgo 1996; Fornet 2007; González Álvarez 2009), Conrad y el anarquismo (Balderston 2015) o Hudson y la tensión entre naturaleza y urbe (Maudo García 2016 y Bracamonte 2019). Henry James, Ernest

Hemingway, F. S. Fitzgerald, Truman Capote y Cesare Pavese se mencionan muchas veces en una pléyade de ensayos, pero no han sido tratados a conciencia en ninguno[7]. De su trabajo con la literatura rusa en Nombre falso se ha encargado Fruit Diouf (2017), aunque su conexión con Andreiev, por su evidente presencia en "Homenaje a Roberto Arlt" ha sido la más transitada. Ana Monner Sanz (1993 y 1996) ha abordado los rastros de la literatura norteamericana en Prisión perpetua, y Benjamin ha sido analizado por García García (2013). También se han descubierto los ecos de Pynchon, Dick y Delillo en La ciudad ausente (González Álvarez 2009 y Festa 2018). Por último, hay que mencionar que el tema de la traducción en / de Ricardo Piglia ha sido muy bien dilucidado por Sergio Waisman (2001 y 2003) y López Parada (2009) en ensayos puntuales. Con todos estos trabajos presentes, llevaré a cabo en las páginas que siguen una lectura técnica de varios cuentos de La invasión y de El último lector, así como de sus últimas novelas Blanco nocturno y El camino de Ida, y de Los diarios de Emilio Renzi, a partir de las traducciones o usos nacionales que hace Piglia de la literatura mundial.

3. H IPÓTESIS

Este trabajo supone el primer estudio de conjunto sobre la forma en que Piglia lee a contrapelo ciertas poéticas de la literatura mundial, como las de Tolstoi, Dostoievski, James, Hemingway, Fitzgerald, Capote, Calvino, Pavese, y Dazai, para traducirlas a un lenguaje propio y a un contexto en tensión con la modernidad, que se cristaliza en un proyecto estético y político alternativo. Va de suyo que la modernidad, en este contexto, refiere al relativismo y sincretismo que construyó como modelo contemporáneo de desarrollo Europa (Latour 2007).

La modernidad es un eufemismo de capitalismo, solía advertir Piglia en sus clases, y también de colonialismo (Fanon 2009). No se trata entonces de pensar la literatura argentina en "una relación asincrónica o de desajuste respecto al estado de la narrativa de cualquier otra lengua" (Piglia 2016b: 14), sino del debate que se produce en el interior del campo nacional sobre la posibilidad de una producción local moderna, vanguardista y emancipada. Es decir, plantear la tensión entre literatura nacional y literatura mundial como lo hace Piglia: mediante un conjunto de prácticas de traducción (Latour 2007: 28) de los otros a la tradición propia, amén de la sincronización mundial y de la transculturación nacional.

La hipótesis amplia es que Piglia, con estas operaciones de traducción cultural (Bannett 1998)[8] no solo toma posición en el sistema literario

argentino, sino en el latinoamericano de la época del Boom, como escritor, productor y lector del otro, con el objetivo de proponer un concepto moderno de literatura argentina, que pone en valor su propia poética (crítica y ficción; crónica y diario), y la de los contemporáneos nacionales que le interesan porque cultivan estos formatos alejados de las poéticas latinoamericanas más visibles del Boom: la novela histórica (Vargas Llosa y Fuentes), el cuento fantástico (Borges y Cortázar) y el realismo mágico (García Márquez). ¿Cómo lo hace? En un periodo en que la literatura latinoamericana es entendida como otredad estandarizada, como una unidad cultural unívoca, bajo el prisma eurocéntrico de exaltación del realismo mágico y de la violencia política en los años sesenta y setenta, Piglia vindica las especificidades —el valor— de ciertas poéticas nacionales y regionales de

América Latina , sobre la base del uso —transcultural— de una determinada literatura mundial. Esto es: hace encajar —o injerta, en términos de Martí— al otro (mundial) en lo propio (argentino) en contra de lo latinoamericano. La dialéctica no es local *latinoamericano o latinoamericano* mundial, sino local /

mundial. De esta manera, Piglia lee la literatura nacional como literatura comparada:

Saer, Puig y Walsh son tres respuestas muy definidas a este problema, tres poéticas muy distintas. En el lugar que ocupa cada uno de ellos, podríamos poner a un escritor contemporáneo de otra lengua. Por ejemplo, podríamos ubicar a Peter Handke donde está Saer, a Thomas Pynchon donde está Puig y a Alexander Kluge donde está Walsh. Esto significa que las poéticas que nosotros vamos a estudiar en la trama de las propias tradiciones de la literatura argentina son también un modo de discutir la situación del género fuera del ámbito cerrado de la literatura nacional (Piglia 2016b: 21).

O:

Me parece que los narradores que escribimos hoy en América Latina estamos en otra tradición, estamos menos preocupados por la diferencia latinoamericana y más conectados y en diálogo con lo que pasa en las literaturas en otras lenguas.

Obviamente, me siento mucho más cerca de John Berger o de Calvino que de García Márquez (Piglia 2015b: 232).

El fin es claro: deslatinoamericanizar la literatura argentina para

cambiar el régimen de legibilidad —horizontal— y la temporalidad —centrípeta y diacrónica— que impuso el Boom, por uno vertical, centrífugo y sincrónico[1] .

Por eso dice: "no se puede escribir fuera de las literaturas nacionales"[11], que es lo mismo que decir: no se puede escribir bajo el yugo de una identidad latinoamericana homogénea impuesta por la mirada eurocéntrica, de ahí que haya que resaltar los valores heterogéneos de las distintas tradiciones de América Latina, como la del Río de la Plata. En rigor, en las décadas de los

sesenta y setenta, cuando Piglia empieza a publicar e ingresa en el campo literario, la "mediación nacional" era una vía factible para resolver la tensión entre "cultura mundial y cultura local" (Piglia 2015b: 229) sin caer en la trampa del latinoamericanismo unívoco. Su lúcida estrategia es poner de relieve tres poéticas nacionales contemporáneas que definen tres usos —propios— de la literatura mundial: crítica y ficción (Saer / Calvino), no ficción (Walsh *Capote), y autobiografía (Puig* Pavese). Estas son las piezas que elige para aquilatar su máquina de guerra literaria, toda vez que sirven de trinchera para defender su poética, en contra de otros como Héctor Libertella[12], Osvaldo Lamborghini, o más tarde Fogwill, que le hacen frente porque se ubican en los mismos lugares de la tradición pigliana: crítica y ficción, autoficción y no ficción[13]. Con esta táctica no solo crea un contexto de lectura propio, sino que también enfrenta a las narrativas hegemónicas que podían ganarle la partida: el realismo mágico del Boom y el cuento fantástico de Borges y Cortázar. ¿Qué queda de Piglia si lo leemos desde Cien años de soledad? [14] ¿Y desde Todos los fuegos el fuego?

Piglia necesita a Saer, a Puig y a Walsh en su ejército. También a Onetti, aunque a este lo invisibiliza porque le debe demasiado[15], y pone en su lugar, primero a Faulkner y luego a Henry James, Hemingway y Fitzgerald. A Borges lo desmundializa nacionalizando su poética y lo neutraliza con Joyce; y a Cortázar con la ética de Dostoievski y de Tolstoi. Así, Piglia construye una zona de legibilidad estratégica, desde la traducción, la transculturación y el comparatismo entre lo local y lo mundial, que pone en valor su poética, su estética y su política: la oralidad (Arlt *Hemingway), la pérdida como motor del relato (Puig* Fitzgerald), el complot (Arlt *Dostoievski), la relación entre ciudad y memoria (Borges* Calvino), entre diario y ficción (Gombrowicz /

Pavese y Kafka), entre dinero y escritura (Walsh / Capote), la atmósfera narrativa (Saer *Faulkner y Dazai), el secreto, el narrador no*

fiable y el punto de vista (Onetti James), la utopía (Hudson / Tolstoi y Conrad). Estas series no son fijas, son sinópticas, como la máquina de El último lector, y las posibilidades combinatorias son infinitas.

4. L ITERATURA MUNDIAL

Llegados a este punto, las preguntas se precipitan: ¿cuál es la relación de Piglia con la literatura mundial? ¿Desde dónde lee al otro? ¿Qué trabajos de traducción

lleva a cabo? ¿Cómo y a qué zonas de su obra han afectado esos usos? Para responder a estas cuestiones, antes hay que matizar que el marbete de literatura mundial —Weltliteratur— varía en cada época, y que detrás de él siempre hay una ideología que develar. La que utilizo en este trabajo es de corte marxista, como la concebía Piglia, es decir, la literatura mundial como un modo de producción (para las tradiciones periféricas) antes que como un modo de circulación (para las tradiciones centrales)[1] . Es un valor de uso más que un valor de cambio: un gesto anticapitalista de apropiación indebida del otro. O mejor: una política de la literatura como política de la (mala) traducción. Este aserto entra en contradicción con las ideologías dominantes de circulación transnacional que definen en la actualidad la literatura mundial, al albur de los World Literature Studies y de los Traslation Studies (Moretti 2000; Damrosch 2003; Apter 2013; Cheah 2016 y Venkat Mani 2017, entre otros), y estaría más cerca de la fórmula poscolonial que piensa la literatura mundial como aquella que "se desarrolló al margen o en tensión con los modelos metropolitanos"

(Locane 2019: VIII).

El interrogante que le sirve de disparador a Piglia para pensar los usos de la literatura mundial sería: "¿qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria? ¿Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal?" (Piglia 2000c: 36). Lo que subyace en esta formulación es la idea borgiana de la tradición argentina como marginal o secundaria con respecto a la literatura mundial —los términos de la comparación excluyen a América Latina[17]— y a la libertad que eso confiere al escritor para hacer malas traducciones, plagiar o inventar apócrifos de otras lenguas. Es lo mismo que la categoría de literatura menor de Deleuze y Guattari, que pone en conflicto "la relación estable entre lenguaje y lugar, que entra en litigio con el uso mayor, genérico y jerárquico de ese lenguaje" (López Parada 2009: 78). Para Piglia, de hecho, la tradición del Río de la Plata posee una autonomía en el conjunto de Latinoamérica no solo por la proliferación de lo fantástico, sino precisamente por su lenguaje extraño, exiliado,

extranjerizado, como si estuviera traducido[18]. Ahí es donde reside la identidad literaria argentina, en el uso —desviado— de las tradiciones mundiales, que para Piglia implica la ejecución de dos operaciones concretas: traducción + transculturación.

Traducción

Para Piglia la tradición es traducción y es ex-tradición[1] : leer fuera de lugar, leer desde el otro, leer mal, en los bordes, en el desvío. "La extradición supone una relación forzada con un país extranjero pero también con el propio país" (Piglia 2014: 148-149). La traducción es siempre una relación con la otredad, entre culturas (2016b: 71), dado que la literatura mundial es en / desde la literatura nacional, e implica la puesta en práctica de una doble mirada: la "mirada microscópica" (la close reading o la lectura técnica o de escritor) que pregonaba Adorno, cuando el escritor lee como el traductor: significante por significante. Y

la "mirada estrábica" (la distance reading o cruce entre Sudamérica y Europa) que se aviene a una forma "irreverente" —como escribió Borges en "El escritor argentino y la tradición"— de apropiación[2] de otras literaturas como si fueran una misma lengua común. En "Memoria y tradición" (1995f)[21] reverso del citado ensayo de Borges, Piglia extiende el espacio a lo mundial, no solo a lo europeo y occidental[22], y sentencia: "la tradición perdida, la traducción, la memoria extranjera, la cita falsa. La identidad de una cultura se define por el modo en que usa la tradición extranjera" (1995f: 57). En esta frase está condensada toda la poética de la traducción de Piglia: una manera de entender al otro y de relacionarse, desde el margen, con el centro del mundo y con la propiedad privada capitalista[23]. Desde los años setenta, como precisa Rose Corral, esta idea es clave para él, hasta el punto de que anunció la publicación de un libro que nunca salió, titulado Traducción: sistema literario y dependencia (2017: 293). E

incluso en una encuesta que le hace Los libros en 1972 responde: En mi caso estoy trabajando desde hace un tiempo en el análisis de las relaciones entre literatura y dependencia a partir de la traducción entendida como modo de apropiación y como génesis del valor. De esta manera se trataría de hacer ver este proceso ideológico de reproducción de las relaciones con el imperialismo como equivalente general —cómo se constituye un sistema literario en el que la dependencia funciona a la vez como condición de producción y como espacio de lectura— (Piglia 1972: 7).

El costado ficcional de este valor de uso sería La ciudad ausente, que es donde mejor trata la temática de la traducción, sobre todo en el relato "La isla"[24]. Así, aparece la imposibilidad de que exista el original sin la copia, el yo sin el otro, lo propio sin lo ajeno, lo local sin lo mundial. Esta teoría del texto literario de Piglia, basada en la traducción y la apropiación, coincide con la posestructuralista:

[El texto está] constituido por multitud de discursos de otros, de parodias, de citas sin comillas, de apropiaciones diversas, en un modo también de habitar el texto de voces y de descentrarlo precisamente. "Estereofonía del lenguaje sin origen" llama Barthes a eso; sin origen, porque no hay comillas, no hay mención de autor. Ustedes habrán visto en la literatura argentina de los últimos años que como modo de producción de la escritura funciona muchísimo (Ludmer 2015: 122).

El objetivo final es narrar en la lengua materna como si fuera una lengua extranjera para lograr la desautomatización formalista o el distanciamiento brechtiano en la lectura y revelar con ello el estado del lenguaje. Porque "el traductor de un libro impone su manera de leer ese libro y siempre hace aparecer otra cosa, por eso los clásicos tienen que volver a ser traducidos, porque el traductor fija incluso el estado de la lengua en ese momento, y ese estado cambia constantemente" (Piglia 2019: 213). Verbigracia, su propia traducción de Hombres sin mujeres de Hemingway (1977), a un idioma argentino plagado de marcas orales y jergales. La política materialista de la lengua aquí es evidente[25].

El escritor pues funge de traductor de otros escritores a la tradición propia, desde la confrontación y recreación —material— de otra lengua en otro contexto cultural. La lectura es un arte de la réplica y el traductor, como ya indicara Spivak (1993), tiene no solo un compromiso radical con la alteridad, consustancial en Piglia, sino que es el mejor lector (invisible): el que lee con mayor atención y profundidad un texto[2] . Su trabajo, en su intrincada relación de propiedad con el texto original, es siempre un proceso (Gramsci 2013), una suerte de "translation in progress" (Lawrence 1998: 7) abocada al error, como

diría Benjamin. Todo traductor es un traidor: no hay transparencia en las relaciones de poder entre el original y la copia, sino un desvío en la repetición del texto, una suerte de traducción mala o falsa[27], ya presente en el Facundo, texto fundacional de la literatura argentina. Por eso Piglia, cuando traduce a Joyce, lo hace mal: lo adapta a su contexto, a su poética. Le da un valor de uso.

Del mismo modo procede con el otro nacional, al que traduce a su propia poética, visibilizándolo y repitiéndolo en diferentes lugares de enunciación y producción: el ensalzamiento de Arlt, Macedonio Fernández, Gombrowicz, Puig, Saer y Walsh es una forma de traducir (como hacía Borges) textos ajenos que le legitiman y que son significativos para la tradición argentina. Con este gesto pareciera utilizar el método de El dieciocho brumario de Luis Bonaparte (1852) de Marx de repetir para producir diferencia. Y la traducción como repetición desviada deviene parodia[28]. Es decir, un discurso doble que anuncia a la vez un texto propio y ajeno, un murmullo anónimo[2] de voces locales y del mundo que conviven y que muestran la forma en que se desestabiliza la identidad cultural en aras de un nuevo modo de creación transcultural. Siguiendo a Schklovski, "el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, las que suenan al oído de su época; él se dedica a contaminar" (2012: 305). Esto es: el escritor traduce mal o traduce para sí.

Por esta razón, Kafka y Joyce ocupan un lugar sobresaliente en su poética: son sus caballos de Troya[3] . En pleno debate sobre la muerte de la novela en la primera mitad del siglo xx, Borges declara que el Ulysses es la última fase de disolución del género, que lo mejor de Joyce es su "música verbal" —lo poético, no lo novelístico— y que Finnegans Wake es una amalgama frustrada e incompleta (Salgado 1998: 68). Por supuesto, con ello Borges legitima su apuesta por el cuento (la concentración frente a la proliferación de Joyce), así como Piglia más tarde defenderá a Joyce, la novela y el Finnegans Wake para enfrentar a Borges y no ser completamente fagocitado por él. La lógica es clara: Piglia, como Joyce, enmarca lo filosófico dentro de la novela[31] —Borges y Cortázar lo hacen dentro del cuento—, y liga su relato corto a la oralidad, en la estela de Hemingway. Por otro lado, pone a dialogar a Joyce con / contra Kafka y mete a Arlt y a Onetti en la ecuación, de tal manera que en este duelo de géneros Piglia escribe en contra del cuento fantástico de Borges y Cortázar[32], las dos literaturas argentinas mundiales de la época. Es más, si podemos leer "Funes el memorioso" como una parodia de la novela modernista barroca y de sus usos de la memoria (Joyce, Proust), también Respiración artificial puede ser leída

como una parodia de Borges y Sabato[33], La ciudad ausente como parodia de Macedonio Fernández y Bioy Casares, Plata quemada como parodia de Arlt y Puig, Blanco nocturno como parodia de Onetti y García Máquez y El camino de Ida, como parodia de José Hernández y Cortázar[34]. Al cabo, Piglia sugiere que Borges es un escritor del siglo xix porque es antimodernista, antijoyciano, que es el paradigma del modernismo literario internacional. Él pretende lo contrario:

modernizar y sincronizar lo argentino con lo mundial: ser el escritor argentino —

mundial— del siglo xx.

La transculturación

Las zonas de la literatura mundial que le interesan a Piglia son las del género negro y la no ficción. ¿Por qué? Porque estos géneros menores son los que tienen un valor contrahegemónico en el campo cultural argentino y latinoamericano de los años sesenta donde los injerta Piglia. El policial clásico ya había sido ponderado por Borges y Bioy, como forma estética pero no como política, y la no ficción norteamericana tenía su expresión autóctona en el género latinoamericano por excelencia, cultivado desde la conquista: la crónica. Ambas formas literarias le sirven para postularse como un escritor de izquierda comprometido[35] y hacerse con un espacio propio en la tradición argentina, frente a Borges y Cortázar, y en la latinoamericana del Boom, frente a García Márquez y Vargas Llosa. No hay que olvidar que Piglia publicó el volumen Crónicas de Latinoamérica en 1968, después de La invasión, que convivía en esa década con La casa verde, La muerte de Artemio Cruz, Cien años de soledad, y Rayuela.

Ahí vindica tres rasgos que comparte su poética con los mejores escritores latinoamericanos —no incluye a Vargas Llosa[3] — que en pleno Boom han conseguido mundializar y modernizar las letras de América Latina: primero, el cultivo del género cuentístico, inherente a la tradición del continente[37]; segundo, la supremacía de la oralidad y el enfrentamiento a la norma lingüística, "la común traición al español; una rebeldía permanente contra las estructuras oficiales del idioma […] esta arremetida contra el falso y alambicado lenguaje académico nace, sobre todo, en el encantamiento frente a la espontaneidad de nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral" (Piglia 1968: 8). En tercer lugar, el alejamiento del "realismo superficial y fotográfico, a medio camino entre el folklore y el panfleto social" (1968: 9) y la defensa de una

literatura comprometida con el lenguaje, como lo hiciera Cortázar, que "siempre devela algo que estaba oculto, disimulado en la apariencia, ininteligible" (1968: 10). Esto es: Ricardo Piglia pondera las particularidades de las distintas tradiciones latinoamericanas que han renovado el lenguaje castellano desde estéticas marginales — como lo mítico y lo fantástico— que nacen de la transculturación con la narrativa norteamericana. Su objetivo es "abrir el cerco que esconde detrás de las fronteras nacionales la homogeneidad de este proceso, e introducir al lector argentino en el conocimiento (desordenado y parcial) de algunos de los más importantes narradores

latinoamericanos" (1968: 12). Lo común y moderno —que Piglia pone a la altura de las literaturas norteamericana y rusa— es la experimentación con la forma y el remozamiento del lenguaje, y lo heterogéneo son las tradiciones de cada región de América Latina. Por eso, llama a este prólogo de crónicas latinoamericanas "De la traición, a la conquista": traición a la tradición realista, desvío de la norma, y conquista de la literatura mundial.

En virtud de este panorama, Piglia también lleva a cabo en su propia obra una operación de transculturación[38], como la entendía Ángel Rama, mediante el redescubrimiento de lo marginal en lo propio y de la incorporación en la tradición nacional de elementos —no centrales — de la otra cultura. Si tenemos en cuenta que Rama habla de "cultura invasora" y que el primer libro de Piglia que cristaliza su toma de posición con la tradición norteamericana (Hemingway, Fitzgerald) se titula La invasión, la maniobra es evidente. Piglia no le da la espalda a lo latinoamericano, sino a la idea de la construcción de una identidad moderna común, estandarizada y homogénea, por medio de la reescritura realista de la Historia nacional / latinoamericana como hacen Vargas Llosa, Fuentes o Donoso. Ante el "¿En qué momento se jodió el Perú?" que abre Conversación en la Catedral (1967), Piglia recurre a la parodia y a la deconstrucción en Respiración artificial: "¿Hay una historia?"[3] . La toma de posición es a todas luces decolonial (Sousa Santos 2014): la cultura argentina está "en sincro" con la mundial: nunca fuimos modernos (Latour 2007) ni unos ni otros.

Pero también se manifiesta en contra del Cortázar lúdico fetichizado por el Boom y del Borges hegemónico, universalista y europeizante. Operación de lectura que tiene un sentido político, de resistencia local. Es decir, el valor no

está puesto en la circulación —legibilidad— que tienen otros textos en el mercado nacional / mundial, sino en su traducción semántica — ilegibilidad—

dentro de la norma argentina. Piglia activa el dispositivo transcultural de lo nacional / mundial para darle vuelta al dispositivo continental que impuso la lectura europea del Boom: "esa especie de versión de América Latina que en los años 70 los cubanos promovían desde la revista Casa de las Américas" (Piglia 2015b: 228). Con este gesto decolonial, activa una episteme de transculturación narrativa y una vía de emancipación para un idioma literario contrahegemónico (que rechaza la novela histórica, el realismo mágico y la figura triunfante del escritor latinoamericano), que mundializa la tradición argentina

(hace visible a escritores marginales en la época como Macedonio Fernández, Saer o Walsh), al tiempo que se mundializa a sí mismo con ella[4] .

5. P IGLIA, EL MAQUINADOR

De todas las imágenes, metáforas y conceptos que explican la poética de Ricardo Piglia (la máscara, la sospecha, el borde, el espejo), y a la luz de las tácticas descritas para situarse en la tradición, la máquina me parece la más provechosa.

Waisman (2003), López Parada (2008) y Romero (2015) incidieron en la relevancia de este concepto deleuziano[41] en Piglia, que significa un dispositivo bélico de creación (escritura) y de interpretación (lectura) para operar en el campo de batalla de la literatura argentina. Un artefacto de guerra manejado por un maquinista / maquinador.

Asimismo, Piglia, en varias intervenciones críticas, rescata la imagen aguerrida de la vanguardia como territorio, a lo Van Dijk, desde el que se ataca la jerarquía del "campo minado" de la literatura (2016b: 27). Si para Wittgenstein el lenguaje era como una caja de herramientas, para Piglia la poética de un escritor es una máquina de guerra, una "lectura estratégica, es decir, una lectura que supone que hay un campo de batalla, una lucha entre poéticas. En esa lucha, al escritor le están en juego la vida y la persistencia y permanencia de su propia obra. No es nada inocente ese tipo de enfrentamiento: se trata de ser leído desde el lugar desde el que se ha escrito" (Piglia 2016b: 25). La máquina siempre actúa en

contra de algo o alguien[42], como su operativo de lectura / escritura actúa contra otros y contra la violencia capitalista a la que opone la anarquía literaria. En

"Cibernética y fantasmas" Calvino redunda en el mismo ideario: La máquina literaria puede realizar todas las mutaciones posibles de un material dado; pero el resultado poético consistirá en el efecto especial de una de esas mutaciones sobre el hombre dotado de una conciencia y de un inconsciente, es decir, sobre el hombre empírico e histórico; el resultado poético consistirá en el shock que tiene lugar por el hecho de que en torno a la máquina escribiente se ocultan fantasmas del individuo y la sociedad (en Bratosevich 1997: 285).

Piglia no es solo un maquinista, inventor de máquinas de lecto-escritura, sino un maquinador: el que maquina, que tiene dos acepciones: 'el que trama algo oculta y artificiosamente'[43] y que el

‘trabaja una pieza por medio de una máquina’.

Entonces, la primera pregunta sería: ¿cuál es su función constructiva, como diría Tinianov? Fabricar una “poética [que] supone una lucha contra otras poéticas que la anulan. Lucha que […] define la historia de la vanguardia” (Piglia 2016b: 23). Son tres los mecanismos empleados: la ruptura, la experimentación y la serialización, es decir, la articulación de piezas que son series de historias y/o de otras poéticas, restos de experiencias literarias puestas en correlación, contra otras: “producir series enunciativas, cortar pequeñas unidades que actúen por diferencia (párrafos, capítulos, temas, épocas, conceptos, momentos, géneros, tipos, etc., etc., etc.,)” (Deleuze 2017: 13). Así, la máquina genera una tradición en serie, y destruye otra, que funciona como trinchera y defensa de la propia poética pigliana[44].

La segunda sería: ¿cuáles son los enemigos? ¿Quiénes son los fantasmas?[45] “La vanguardia tiende a una práctica de la lectura como ruptura, desviación, enfrentamiento y anulación de la otra posición. Y más aún, tiende a borrar el texto del enemigo, a convertirlo en ilegible” (Piglia 2016b: 44). Con esta estrategia vanguardista de borramiento del otro enemigo (Vargas Llosa, García Márquez o Sabato) hace frente al mercado del latinoamericanismo neutralizador, que ya he mencionado, y visibiliza a otros que hace legibles, como Macedonio

Fernández, Walsh o Saer. Con lo cual, la tensión entre literatura nacional y literatura mundial se resuelve también desde el concepto de vanguardia[4] , como una relación específica entre literatura y política, arte y vida, que privilegia la reproducción nacional del otro mundial, la transculturación narrativa, en contra de lo universal y de su abstracción. Por ello, Piglia no emplea el término de

“máquina polifacética” de Roberto Arlt, y prefiere el de “máquina sinóptica”, porque su literatura está en devenir, en una avanzada continua hacia lo mundial injertado en lo local, hacia una narrativa transcultural.

6. L A MÁQUINA DE LECTURA

Es necesario despejar el concepto de literatura que Piglia maneja para no dar lugar a equívocos: ¿cuáles son sus códigos de lectura?[47], ¿desde dónde lee?

Identifico tres principales ejes teóricos que sostienen su idea de ‘literatura argentina’: el formalismo ruso (el valor, la prosa, la serie),

la vanguardia histórica (el autor como productor, el uso de formas contrahegemónicas) y el psicoanálisis (lo no dicho, el secreto y el sujeto escindido). Por supuesto, esta zona de legibilidad es síntoma del campo intelectual de la izquierda argentina de los sesenta, época en la que Piglia empieza su carrera literaria. Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, David Viñas y Noé Jitrik comparten la creencia en la función ideológica, antinormativa y resistente de la literatura.

Pero, ¿qué literatura? Por una parte, se hace un ejercicio de lectura distante, como proponía Moretti[48], y se lee la literatura mundial (v. g., la serie negra norteamericana y la no ficción) desde la especificidad rioplatense del lenguaje exiliado, la crónica y la ligazón entre crítica y ficción. Por otra, Piglia hace una lectura de cerca, de escritor, como ya he anunciado más arriba, para democratizar el oficio y explicar la construcción de los textos. En ambos casos hay detrás una política de la literatura que visibiliza y tasa el valor de determinadas producciones que comienzan a circular, desde los años sesenta, en el mercado y en la academia, creando un (nuevo) gusto —a lo Bourdieu — en la comunidad nacional e internacional de lectores en la que Piglia se proyecta.

Política

A. El autor como productor . En clara sintonía con Benjamin, la política de Piglia se fundamenta en el modo en que el escritor se sitúa y actúa en el campo cultural. En los años sesenta, el autor de La invasión formaba parte de la nueva izquierda argentina, y participaba en grupos como Vanguardia Comunista, en los que se debatía sobre la posibilidad de una vanguardia literaria, acerca del papel del intelectual, la unión de arte y vida, *etc.* En la misma órbita podemos situar su implicación activa en revistas como El escarabajo de oro, Los libros, Literatura y sociedad y Punto de vista , así como en las editoriales Tiempo Contemporáneo y Jorge Álvarez, que le edita su primer libro de cuentos, la Serie Negra y sus antologías sobre crónicas de Norteamérica y Latinoamérica (Espósito 2018 y Fernández Cobo 2018). El gesto no ofrece dudas: Ricardo Piglia produce un espacio material para el policial y la no ficción / crónica, donde los escritores de EEUU adquieren un protagonismo insólito, haciéndolos circular —a través de ediciones y traducciones— en el mercado [4] .

Por otro lado, Piglia participa en todas las "líneas de fuerza", como diría Bourdieu (2003), del campo literario, ocupando los principales espacios de mediación y consagración. Cuando es profesor, enseña y repite como un mantra su máquina literaria en espacios públicos (la televisión y universidades como la Universidad de Buenos Aires), o en instituciones privadas de élite como Princeton, que le sirven para legitimar su contra-canon y las poéticas de los otros que le garantizan la valoración —el funcionamiento, como él lo llama— de su propia poética. Representa así todas las agencias del campo cultural (escritor, editor, antólogo, traductor, prologuista y profesor) y en cierto modo actúa como gatekeeper de la literatura argentina mundial (de su serie menos hegemónica) poniendo a circular en lugares de prestigio —mundial— a autores nacionales no tan consagrados hasta la intervención pigliana: Arlt, Macedonio Fernández, Saer, Puig o Walsh.

B. El valor . El problema del valor es el problema de la herencia cultural y de la tradición (Schklovski 2012: 211). El tan repetido "Las musas son la tradición literaria" de Piglia, proviene del teórico ruso Schklovski y de la

importancia de la forma en que un escritor se relaciona con el canon para generar valor cultural y social. Aunque esto también remite a Bajtín, al planteamiento de que la literatura se relaciona

con lo social por medio del lenguaje, e incluso hay ecos de Gramsci, por considerar que lo literario forma parte de la sociedad al estar integrado en la cultura.

El valor para Piglia es contingente —cada época tiene su propia guerra de poéticas— y relacional, como propugnaron Saussure y el estructuralismo. Así, en la zona de lectura de Piglia todo es oposición y relación a la vez. En este punto, Piglia no emplea un enfoque plenamente materialista o althusseriano (el valor lo produce el campo literario, los agentes del mercado y las instituciones) porque piensa que lo literario es una cualidad que está en el lector o receptor, en un uso específico social, habida cuenta de que el género literario para él es una forma de lectura, antes que un mercado[5] . Además, Piglia se aleja de los paradigmas de la sociología de Bourdieu o de la Escuela de Birmingham en el plano teórico, aunque en la práctica, encarna —como he descrito en el epígrafe anterior— la descripción bourdesiana de actuación en el interior de un campo en pugna por la legitimidad, desde los dos ejes fundamentales que generan valor literario: la crítica y la enseñanza. Piglia utiliza ambas atalayas para decir lo que es literatura, es decir, para aplicar un modo de leer al objeto literario que lo hace legible a él. El proyecto —en términos sartreanos— de Piglia sería, en lo visible, vanguardista, porque su objetivo es poner en valor, mediante un ejercicio intenso de hermenéutica, lo que no está legitimado, lo antiinstitucional y lo marginal; pero también, en lo no visible, bourdesiano porque trata de imponer, desde las mismas instituciones en las que está inserto, un (su) gusto que lo legitima. Esta operación política podría parecer contradictoria, pero es complementaria, ya que la centrificación de otros autores más marginales supone finalmente una forma de autolegitimación.

7. L A MÁQUINA DE ESCRITURA

La ideología literaria de Piglia se articula en cuatro tipos de dispositivos: la condensación y transgresión en su poética (ligada a la vanguardia a través de los

usos de otros géneros) y el desplazamiento y ocultación en su estética (ligada a la literatura rioplatense y mundial a través de los usos del lenguaje, de determinados personajes y estructuras que se repiten).

En esta elección hay un determinado sistema de valores estéticos comunes a ciertas tradiciones mundiales y locales: la técnica del secreto, que toma de los estudios de los formalistas rusos, la nouvelle (de James, Fitzgerald, Conrad, Faulkner y sobre todo Onetti), la tradición del policial, la oralidad y la no ficción o crónica, que tiene

que ver con la presencia de la cultura de masas y con su posición política (que toma del policial negro y de los novelistas rusos, de Arlt, Hemingway y Capote), del mismo modo que la tradición de la alta cultura y el estilo tienen que ver con su posición estética, que remite a Joyce, Kafka, Macedonio Fernández, Borges y Calvino. En realidad, lo que hace Piglia es imbricar ambas tradiciones a través del secreto, que es la técnica que le permite bascular indistintamente entre el mundo marginal y el literario (el fantástico o utópico). Este cruce de alta cultura con la cultura de masas se observa igualmente en el modo en que Piglia estetiza ciertos géneros comerciales, tales como la ciencia ficción (La ciudad ausente), la novela gráfica (La argentina en pedazos), la no ficción (Plata quemada) la novela negra (Blanco nocturno) o la novela de campus (El camino de Ida). Además, en todas ellas hallamos como telón de fondo periodos políticos y económicos nacionales y globales: la vuelta de Perón, el Proceso, el capitalismo neoliberal de posdictadura, el inicio de la economía posfordista y la especulación, y la utopía del fin del capitalismo. En definitiva, su escritura se compone de una poética que promueve como política la práctica de géneros menores como el diario, la no ficción o la prosa ensayística; y de una estética anclada en la alteridad y no fiabilidad de los narradores, la ambigüedad del punto de vista y la tensión entre lenguaje y silencio, cristalizada en el uso del secreto, que hace imposible cerrar la interpretación y potencia la proliferación de la narración ad infinitum.

Poética

En primer lugar, Piglia ejecuta en sus obras un proceso de desestabilización

genérica que responde, por una parte, a la idea vanguardista de que un género da forma a un sistema determinado, a una sociedad y a un público, con lo cual la apuesta por un modo de producción heterogenérico, por una narrativa sin corsés genéricos, tendría una lectura política, subversiva en el mercado (Ludmer 2015: 58). Por otra parte, esta hibridez también supone una transgresión de los códigos y de las normas de la academia, o de lo que podríamos llamar la crítica disciplinaria. Con ello, Piglia pone a circular una suerte de crítica anticapitalista[51] porque solo tiene valor de uso, no tiene valor de cambio en el mercado académico: no se asienta en el dato positivo, en la certeza cientificista de la hipótesis:

¿Qué uso de la crítica hace un escritor?… Un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández o en la lectura que hace Olson de Melville o Gombrowicz de Dante; hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto. La discusión sobre Shakespeare en el capítulo de la biblioteca en Ulises, y ese capítulo es para mí el mejor del libro, es un buen ejemplo de esa lectura un poco excéntrica y siempre renovadora (Piglia 2001a: 17-18).

Esto supone la delimitación de un espacio propio de experimentación en la prosa[52] —y aquí Piglia hace un guiño a Shklovski, quien analiza a fondo la novela corta en Sobre la prosa— en la que permanece una estructura, una función dominante, como la denominarían los formalistas rusos, que tiene que ver con las técnicas de la nouvelle, con el uso estético y ético del secreto, que Piglia desplaza al cuento, a la novela e incluso al ensayo. Ese es otro de sus caballos de Troya, la ideología encubierta en cada género para nouvellizar todas las prosas, ora en su formato masivo como la novela, ora en su forma menor como el cuento, ora en su formato académico donde Piglia actúa como crítico no fiable o falso, que siempre nos escamotea datos, verosímiles pero no verdaderos, para validar sus hipótesis epatantes. De esta forma, Piglia juega con los marcos de legibilidad y de nuevo enfrenta a Borges, cuando sostiene que cada género es un uso de la lengua, ya que para el autor de La ciudad ausente es el lector el que dice el género, no el texto (ni la ideología dominante).

En segundo lugar, Piglia pone en valor no solo las formas[53] breves, sino el género policial (negro) para mostrar la artificiosidad de sus convenciones[54] y estetizarlo en el marco de la tradición rioplatense, como crítica al sistema y a la problemática social de clase. Así, la descripción general de todo su proyecto literario sería la (re)valorización de la forma breve en una prosa que siempre funciona como una nouvelle policial. A esto hay que sumar otras tres fórmulas genéricas híbridas muy exitosas en Piglia:

A. Crítica y ficción . Sin duda, el gran experimento de Piglia, ligado a lo político y al género novelístico, es la incorporación de la crítica y de la teoría al procedimiento ficcional. Por supuesto, la idea está ya en Macedonio Fernández y Borges, pero exaspera la técnica, con la jerarquización y condensación de datos (documentos, lecturas), para lograr un pensamiento dialéctico, a la manera de la "prosa pensante" de Peter Weiss. Aunque hay una vuelta de tuerca más en el caso de Piglia: dentro de la crítica también hay creación y resemantización de conceptos, una suerte de prosa conceptual . Piglia escribe ficción para pensar un problema teórico [55], como Benjamin, por eso la pregunta sobre el fin de la experiencia y de la Historia está detrás de Respiración artificial, el lugar (final) de la literatura en la posmodernidad tecnológica detrás de La ciudad ausente, la espectacularización extrema de la sociedad de masas y el capitalismo neoliberal desmaterializado detrás de Respiración artificial, el agotamiento del proyecto modernizador de la zonas rurales argentinas y la nueva economía posfordista detrás de Blanco nocturno y el final del capitalismo neoliberal y el resurgimiento de las nuevas ideologías anarquistas, antitecnológicas en defensa de una vuelta la naturaleza y al estado primitivo del hombre detrás de El camino de Ida. En definitiva, Piglia retrata finales económicos, sociales, políticos y culturales.

B. No ficción . Piglia pone a prueba continuamente el estatuto de la ficción trabajando con lo real: la oralidad de la clases sociales marginales y el diálogo, la técnica del documento y de la grabación son formas vanguardistas de ir en contra de la representación y mostrar la realidad en sí. Incluso supone una resistencia a la explotación del sistema neoliberal, ya que el uso de la lengua cifra la clase social —como recordaban los

formalistas rusos— y el hecho de que Piglia retrate la marginalidad de zonas y clases (como en La invasión o Plata quemada) es un gesto político.

Este enfoque de Piglia en personajes marginales (locos, inventores, escritores) por un lado evidencia la normatividad represora del sistema capitalista pero, por otro, encarna la posibilidad de la salvación: entre ellos está el revolucionario foucaultiano que enfrenta la norma desde la utopía, como el Jorge Malabia de Onetti, el Gatsby de Fitzgerald, el Marlow de Conrad o el narrador anónimo de Desayuno en Tiffany's, como veremos más adelante.

C. Diario y ficción . Este género literario ha pertenecido tradicionalmente a las formas denominadas no ficcionales, en el mismo plano que otras escrituras del yo como las cartas, tan caras a Piglia. Philippe Lejeune en su afamado El pacto autobiográfico (1991) afirma que este tipo de escritura está comprometida a decir la verdad. Pero la pregunta que hace Piglia y que desenmascara el estatuto lábil y ficcional del diario es: ¿la verdad para quién? Para nuestro autor la narración autobiográfica es un laboratorio de escritura y es una forma más de ficcionalización, como para Paul de Man, Barthes y Derrida, de ahí que haya atribuido a su personaje literario por antonomasia, Emilio Renzi, la autoría de sus textos diarísticos, intervenidos por el propio Piglia. El devenir del yo en otro se lleva entonces al paroxismo porque el uso del diario está orientado a borrar las manidas dicotomías (ficción *realidad; verdadero* falso), siguiendo en parte aquella prerrogativa de Shklovski de que no hay que escribir historias sino biografías (2012: 309).

Estética

Piglia entiende la estética desde un enfoque marxista, no idealista, en su decir de lo real, esto es: en su dimensión ética (Rancière 2012: 63). Tal y como postuló la vanguardia rusa de principios del siglo xx, el tipo de lengua utilizada, la sintaxis,

los narradores y personajes, en su relación con la palabra y en la misma estructura de la narración, tienen una significación política. De ahí la postura pigliana en contra de lo normativo (la univocidad, la novela total, el realismo, el sentido único) para poner en valor el fragmento, la ruptura, la discontinuidad como reflejo de la vida social.

La literatura no representa lo real, sino que es un uso, una producción política en contra del mercado capitalista y de sus circulaciones: "Contra el reflejo, la práctica o contra la representación, el uso. O sea, todo lo que equivalga a actuar y no a contemplar" (Ludmer 2015: 96-97). En esto Piglia se separa de Lukács y se adhiere a Benjamin: lo fundamental no es hacer legible la crítica anticapitalista desde una estética realista, sino producir un efecto crítico, de pensamiento.

Por otro lado, hay latente una visión posestructuralista en su teoría (autorreferencial) del texto que cuenta su propio modo de producción. Lo que Piglia ha denominado "ficcionalización de una poética" (2016b: 29). En rigor, hay toda una serie de textos de Piglia que se autorrepresentan, que "dramatizan su propio funcionamiento" en aras de una estructura centrípeta que trae como consecuencia la irresolubilidad semántica (Ludmer 2015: 237). O, en palabras de Derrida, la indecibilidad del sentido. Me refiero a "El joyero", "El pianista", "Un pez en el hielo" o el "El fotógrafo de Flores", entre otros. Cada uno ficcionaliza un plano de su poética: la relación del escritor, marginal, con la sociedad y con su oficio, el punto de vista, la construcción del doble a través del diario, la simbiosis entre ciudad, memoria y literatura. En estos textos, como en el resto de su prosa, las técnicas más empleadas son:

A. El secreto . Esta técnica del secreto que Piglia adopta de la nouvelle tiene que ver con la ficcionalización de la idea lukacsiana de que la literatura puede mostrar lo que no dice lo social, lo que oculta el Estado y el sistema capitalista. Está en sintonía con la ideología en lo no dicho [5] de Macherey y con la función de la literatura como relato conjetural que devela, en términos de Althusser, lo que la ideología neoliberal no muestra

(Ludmer

2015: 98). Piglia utiliza este recurso en novelas y cuentos mediante tres procedimientos básicos: la motivación (qué sabe el que narra, dónde está); la causalidad (hay dos historias que obedecen a dos sistemas de causalidad diferentes —2019: 23); la narración de la problemática de lo dicho: Esto, que es un problema de cualquier narración, Henry James lo convierte en argumento de ciertas historias, en las que alguien enfrenta un vacío que trata de descifrar, o un núcleo secreto que trata de conocer y como hacen otros escritores, tiene la capacidad de convertir en anécdota algo que cualquier narrador enfrenta:

¿dónde pongo lo que no narro?, ¿cómo hago para no decirlo todo?, ¿hasta dónde puedo, en una historia, esconder? (Piglia 2019: 55).

Por otra parte, existe una relación entre secreto y poder que hace este recurso muy apto para la narrativa del complot y del policial, que analizan Simmel y Canetti y que "cruza la historia del Estado" (Piglia 2015: 217). El punto ciego, el vacío de información que nunca se narra al lector, supone además una economía lingüística que cancela la interpretación y hace proliferar la ficción ad infinitum.

Basta recordar la trama de la casi totalidad de sus cuentos, o las de sus novelas: el archivo de Marcelo Maggi y la motivación irresuelta de su venta en Respiración artificial; la de Luca Belladona en Blanco nocturno, o la de la muerte de Ida en El camino de Ida, por poner algunos ejemplos.

B. El narrador no fiable y el punto de vista . El modo en que se relaciona el narrador con la historia, el punto de vista narrativo, cristaliza la idea de Piglia de la literatura y la ideología que está en su literatura. Por un lado, supone una estrategia estética (cuando refiere a los narradores no fiables y la dificultad de construcción del sentido / verdad) y un tono, como él lo llama, y por otro una política (cuando representa la clase popular y marginal).

El narrador no fiable es el tipo de narrador que analizaron los formalistas rusos en la vanguardia: un "narrador voltaireano" con una mirada extraña —el

distanciamiento brechtiano— que demuestra que nada es natural, que todo es una convención, así como expone el medio material del acto de narrar: el procedimiento y las técnicas narrativas (Ludmer 2015:

169). Sin embargo, Piglia dice que su teórico, su sistematizador fue Henry James, que pone en su literatura a un narrador en quien no se puede confiar, que muestra y no dice (Piglia 2019: 66-67). En esto reside la ilegibilidad de los textos de Piglia: juega con el horizonte de expectativas y cambia los códigos para no clausurar la interpretación.

Igualmente, la presencia de estos narradores actúa como eje multiplicador de las historias que circulan en los relatos de Piglia, que él dice tomar de Faulkner, pero que viene de Onetti, aunque el uruguayo a su vez lo use de Faulkner y no de James. Porque el que relata es el que mira, el que no tiene la experiencia, el que hace ficción especulando con la historia de otro (Kohan 2017: 269).

C. El sujeto escindido . Así como el texto prolifera y la unidad de la obra es imposible, como lo es la de significante y significado, el sujeto se escinde entre el deseo y la ley (Ludmer 2015: 124). La alusión a esta categoría lacaniana no es baladí: no hay un sujeto pleno, sin contradicciones, consciente, racional en la sociedad contemporánea. De ahí que los personajes de Piglia basculen entre el mostrar y no mostrar, estar y no estar, ser y no ser, la razón y la locura. Esto redunda en la crítica al positivismo, la causalidad, la interpretación, al texto como representación y comunicación.

La verdad está en la escisión, en la subversión, en la locura, en lo no dicho que lleva a la revolución, propia de la vanguardia. Solo desde el margen se puede decir la verdad, en ese espacio es donde está el sentido (a la manera de Susana San Juan en Pedro Páramo o de la loca de "Un sueño realizado").

No olvidemos que para Derrida los niños, los locos y los profetas son los que dicen la verdad —del sistema que los margina—, como en Foucault el loco es el revolucionario. Los ejemplos en Piglia son multitud: "La loca y el relato del crimen", "El joyero", Luca, Osorio, Munk, etc., porque la otredad

—lo ajeno y extraño— atraviesa toda su producción narrativa: "una de las máximas manifestaciones de la Otredad, la locura […] se vuelve un elemento positivo, que permite expresar aquello y aquellos que el poder busca silenciar o acallar en todo momento histórico." (Bracamonte 2015:

155).

Por otro lado, tenemos a Renzi, un personaje que también aparece

como un sujeto escindido, como el extremo de la alteridad pigliana: se narra lo personal como si fuera ajeno (Kohan 2017: 264). Piglia pareciera suscribir la idea de Arlt y de Onetti de que "todos vivimos en un mundo escindido, donde por un lado está la vida cotidiana y, por el otro, hay una aventura posible que está en otro lugar. El mundo escindido es el espacio a partir del cual se construye la literatura" (2019: 135). Basta pensar en los desplazamientos de Renzi a La Plata, Turín, al campo o a Princeton, muchas veces motivado por la escisión —u obsesión— de una historia de amor.

8. S ERIES

Josefina Ludmer explicaba en sus clases de Teoría Literaria la especificidad textual en función del concepto de “cadena de textos” de Roland Barthes, y de cómo un discurso es siempre una respuesta a otro:

La literatura es un trabajo de y en el significante, o sea, es tomar la cadena significante y hacer con ello, siguiendo el deseo, cualquier cosa, siguiendo las cadenas asociativas; lo que aparece después como la polifonía del texto [que]

está tejido de una cantidad de redes, está hecho de muchas voces, una partitura, el texto es una partitura: la puedo cortar, la puedo leer siguiendo la melodía, siguiendo las muchas melodías que se abren en cada punto de esa cadena (2015: 121).

Esos significantes, y sus materialidades, de orden posestructuralista[57] son los que permiten las asociaciones y constituyen la serie para Piglia, dentro de la cual funciona una obra y actúa sobre otras (Piglia 2019: 131). El autor de Respiración

artificial habla de linajes en Borges porque quiere poner el acento en la familia como mediadora de lo social, desde un punto de vista nítidamente sartreano; pero luego emplea otros términos que repite en textos críticos, en entrevistas, y en los prólogos de sus diarios, como los de secuencia y serie, que rescata de Tinianov[58]. De esta manera, Piglia da un paso “de la filiación a la afiliación”

(Said 2004: 33) estableciendo protocolos de lectura que son muy productivos para leer su obra, tanto en el marco de la tradición nacional como en el de la literatura mundial, toda vez que ilustran los distintos debates y posiciones en disputa, dentro del campo intelectual argentino. Como en Marx, no solo importa el proceso de producción sino el sistema de relaciones que genera cada serie, sincrónica y diacrónica.

Son tres las series de significantes que explican su posición estética, poética y política: la estética, que sería la de la alta cultura, la reescritura de la tradición, los personajes intelectuales (escritores) y la experiencia literaria a la pertenecen Borges, Onetti y Saer con Henry James, Joyce, Kafka, Faulkner, Conrad, Calvino, Dazai, Peter Handke y Thomas Bernhard. La segunda sería la serie poética, en la que Piglia

incluye la cultura de masas, la no ficción, la oralidad, el documento, los personajes marginales y la experiencia vital. Aquí tenemos a Arlt y Puig junto con Hemingway, Fitzgerald, Capote, Philip Dick y Tomas Pynchon.

La última serie es la política, que remite a lo autobiográfico, a la utopía y a la ética: Macedonio Fernández y Walsh se imbrican con Tolstoi, Dostoievski, Benjamin y Pavese. Huelga aclarar que hay significantes que transitan por más de una serie y que cada una se opone a una poética local contemporánea (a Libertella, Lamborghini y Fogwill respectivamente), como posible hoja de ruta que se modifica en cada (re)lectura y en cada nueva obra publicada[5] . Las posibilidades son numerosas y, aunque podemos situar cada obra de Piglia en una serie, no se excluye a las otras. Por ejemplo, en La invasión los usos de la literatura mundial más visibles son los de Hemingway, Henry James, Fitzgerald, Capote y Pavese; en Prisión perpetua y Nombre falso, Faulkner y Poe; en Respiración artificial, Kafka y Brecht; en La ciudad ausente, Joyce; en Blanco nocturno, Osamu Dazai y en El camino de Ida, Tolstoi, Conrad y Hudson.

9. E STRUCTURA

La invasión es la obra fundadora de Piglia en la que se halla concentrada explícitamente la estructura de la máquina literaria que he despiezado en los puntos anteriores. A su análisis desde las coordenadas de la literatura rusa de Dostoievski, de la norteamericana de Hemingway, Fitzgerald y Capote, y de la italiana de Pavese dedicaré seis capítulos que comprenden los relatos "Tierna es la noche", "Mi amigo", "El pianista", "El joyero" y "Un pez en el hielo". El séptimo es una lectura del cuento "El fotógrafo de Flores" a partir del uso de memoria y ciudad de Italo Calvino. Los tres últimos se centran en las publicaciones postreras de Piglia: Blanco nocturno se aborda en función de la poética del japonés Osamu Dazai, El camino de Ida al albur de Tolstoi y Los diarios de Emilio Renzi son estudiados como epítome de su relación con la literatura mundial. El método que he aplicado en todos ellos es el de la "lectura técnica" o close reading de temas y problemas estéticos y políticos (oralidad, sueño, mujer ausente, punto de vista, dinero, diario, ciudad, atmósfera y tono) que Piglia usa de los otros, en comparación —o en traducción— con una poética de la literatura mundial, que conlleva la práctica simultánea y transcultural de la distance reading, en el sentido que le da Franco Moretti, tamizado por Ángel Rama. En definitiva, la mirada comparatista puesta en cada texto trabajado es la misma que predica Piglia: microscópica y estrábica.

Cierra el libro una entrevista que le hice a Piglia sobre su vida y su obra hace una década, cuya vigencia se antoja significativa e ilustrativa del marco de lectura que plantea esta monografía para el proyecto literario pigliano.

10. C ONCLUSIÓN

La ansiada verdad en Piglia “tiene la estructura de una ficción donde otro habla.

Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla” (Piglia 2016b: 180). Es decir, distanciarse de la palabra propia (la nacional) y desplazarse a la ajena (la mundial) con una máquina literaria de guerra, que genera transculturación y emancipación de la norma discursiva capitalista y del mercado del Boom. Una política de la literatura que “implica definitivamente una política de la lengua”

frente al Estado (Bueno 2017: 248). Esta es la misma formulación, althusseriana,

que aparece en sus tres propuestas para el nuevo milenio: la ideología —

marxista— a contraluz del lenguaje, en su estructura y en su forma, no en el

contenido.

En definitiva, a la manera de Peter Weiss, Piglia crea una estética de la

resistencia en virtud de tres procesos: la exhibición de los modos de producción

del texto de ficción, la tensión con el relato factual, y la postulación de que el

arte cumple una función esencial en todo proceso revolucionario que aspire a la

transformación del mundo. La literatura es la única que puede luchar contra la

alienación ideológica del capitalismo neoliberal, por lo que “la forma artística es

un modo de la utopía de reconciliación con la sociedad, del sujeto o del

individuo con el todo" (Ludmer 2015: 65). Al cabo, Piglia en esa utopía privada,

a lo Ernst Bloch, "clerical", como precisa Weiss, parece reescribir la célebre

frase de Cheever: la literatura (argentina), valga la obstinación paródica, tal vez,

pueda salvar el planeta. Salvándose a sí misma.

[1] Josefina Ludmer (2015: 115) menciona estos dos elementos (junto con la

simbolización) para hablar del modo en que se oculta o se disfraza lo no dicho

en un texto. El desplazamiento es un concepto vanguardista y el de condensación

es muy utilizado por Derrida.

[2] Estas nuevas publicaciones, junto con la edición de Annick Louis de las clases

que Josefina Ludmer dictó en la Universidad de Buenos Aires sobre teoría

literaria en los ochenta, nos dan signos desde los cuales podemos ensayar

algunas hipótesis nuevas sobre su máquina literaria.

[3] Comenta Piglia: "Al mismo tiempo, para muchos de nosotros, por medio de

Brecht, seguía viva la experiencia de la vanguardia soviética de los años 20. El

formalismo ruso, la crítica de Tiniánov, el cine de Eisenstein, la literatura fakta

de Tretiakov, las primeras experiencias con la narrativa de no-ficción, digamos,

las experiencias de El Lissitzki, la poesía de Maiakovski, de Ana Ajmátova. Se

veía la posibilidad de una relación entre cultura de izquierda y producción

artística que no respondiera al esquema del realismo y al esquema mortal de lo

que era la poética explícita de los partidos comunistas y de la Unión Soviética en

relación con el debate sobre el arte, la crítica literaria, los intelectuales" (2015b:

227).

[4] También se ha leído a Piglia en conjunción con Andrés Rivera, Heker, Aira,

Tomás Eloy Martínez, Roberto Bolaño, José Emilio Pacheco y Sergio Pitol,

entre otros.

[5] Las comillas se deben a que, aunque en menor proporción que las

mencionadas, la producción bibliográfica sobre estas obras es notable.

También le dedica un ensayo en El último lector (como a Kafka) y le hace un

guiño en el título de su último diario: Un día en la vida.

[7] Andrea Torres Perdigón lo ha hecho en dos publicaciones posteriores a uno de

mis ensayos sobre el mismo asunto, "La lectura utópica de Ricardo Piglia:

'Tierna es la noche'", leído en Sorbona en 2009 y publicado en el libro

Reescrituras y transgenericidades (Paris, ADEHL, 2010). Y Anna Monner Sanz

ha hablado de las huellas de la literatura latinoamericana en Prisión perpetua

(1993).

[8] Una traducción que no es solo lingüística sino cultural.

El curso que impartía en Princeton sobre novela latinoamericana se centraba en

las tres tradiciones o identidades sobresalientes de América Latina: lo fantástico

del Río de la Plata a través de Macedonio Fernández, la oralidad indígena de la

región andina a través de Arguedas y el barroco del Caribe a través de Carpentier

(véase Díaz-Quiñones 2015: 25).

[1] También introduce la cuestión del anacronismo como especificidad poética,

por ejemplo en Blanco nocturno, ligado justamente a la literatura

latinoamericana (véase Rodríguez Pérsico 2015).

[11] Auerbach reconocía que el "hogar filosófico era la tierra" pero que "aún así, la

parte más valiosa e indispensable de la herencia de un filólogo es la cultura y la

herencia de su propia nación. Sin embargo, solo se vuelve verdaderamente

efectivo cuando queda apartado por primera vez de este legado y después lo

trasciende" (en Said 2004: 18).

[12] Piglia, en la Serie del Recienvenido que ha dirigido para Fondo de Cultura

Económica, editó Cavernícola de Libertella tildándolo de "escritor conceptual"

que, como Borges y Calvino, escribe para pensar.

[13] Piglia reconoce que "la construcción de una poética supone una lucha con

otras poéticas que la anulan. Lucha que, yo diría, define la historia de la

vanguardia" (2016b: 23).

[14] Esta pregunta se la hace Piglia con respecto a Borges y Dostoievski, para

ilustrar la necesidad de crear una tradición específica que ponga en valor ciertos

textos (2016b: 24).

[15] De Onetti sostiene Piglia incluso que "por momento, llega más lejos que

Borges, aunque esto no aparezca así a primera vista. Onetti, en esta operación, se

parece a Macedonio Fernández, en el sentido en el que logra la autonomía de la ficción, es decir, se desliga cada vez más de la referencias y de las dependencias del mundo real" (2019: 173). Por el contrario, Piglia sí ancla sus textos en lo real y, políticamente, se desliga de la autonomía onettiana.

[1] El debate acerca de la literatura latinoamericana mundial es muy fuerte en el

campo, donde ha habido aportes —críticos— muy significativos: Mabel Moraña,

Graciela Montaldo, Hugo Achugar, entre otros (Locane 2019: 7). Mi objetivo

aquí no es discutir la eminente carga ideológica neoliberal y neocolonial del

término que ha defendido la academia anglosajona, sino rescatar el concepto

marxista tal y como lo hace Piglia para su poética.

[17] La historia de la literatura argentina se construye a sí misma en comparación

con el campo europeo, a espaldas de lo latinoamericano.

[18] Nótese el ensalzamiento en la obra de Piglia de escritores que manejan dos

lenguas y escriben como si tradujeran, a la manera de Arlt, Borges, Gombrowicz

o Hudson.

[1] Luis Gusmán indica con acierto: “Piglia inventa la extradición, donde el ex es

una posibilidad de aproximarse a la tradición perdida; un ex que desde Joyce

nombra el exilio como una de las armas del artista” (2018: 107).

[2] La fórmula que utilizaba Althusser y que repite continuamente Piglia es

“apropiación del objeto”.

[21] El mismo texto fue incluido en la Antología personal de Piglia (2014) con otro

título, muy significativo: “La extradición”.

[22] Para Borges la literatura mundial era la literatura europea. Pero para Piglia la

literatura mundial es también la literatura norteamericana, la rusa y la oriental:

ensancha el marco y lo resignifica.

[23] Corrobora Piglia: “A mí siempre me ha interesa la relación que hay entre la

traducción y la propiedad, porque el traductor escribe todo un texto de nuevo que

es de él, pero no es de él. Es una figura extraña la del traductor, está entre el

plagio y la cita. La traducción es un extraño ejercicio de apropiación” (en

Waisman 2015: 90).

[24] En La ciudad ausente la máquina de la ficción era, en un primer momento, una

máquina de traducir. Finalmente de lo que se trata es de narrar en un lengua

extranjera.

[25] Escribe en su tercer diario: “Recibo las pruebas de mi traducción de Men

Without Women, la prosa parece fluida y eficaz. Usé deliberadamente el criterio

de traducir la prosa de Hemingway al castellano del Río de la Plata, la oralidad

gana impulso y pierde ‘brillo literario’. Es más fiel a la poética de Hemingway”

(2017: 45).

[2] Piglia sostiene: “los traductores son grandes lectores, leen con más cuidado

que nadie, palabra por palabra, y captan los defectos de los libros mejor que

ningún otro lector (mucho mejor que los críticos, por supuesto), porque lo están

leyendo como si lo estuvieran escribiendo ellos mismos” (2015b: 88).

[27] Borges es quien plantea “una teoría de la (mal)traducción desde los márgenes,

en la cual se desafían muchos de los conceptos tradicionales sobre la traducción,

la originalidad, y la influencia literarias” (Waisman 2015: 92).

[28] La ironía está presente siempre en Piglia, como evidencian sus diarios.

[2] Esta imagen se corresponde con la de la máquina de La ciudad ausente, con la

idea de fantasma que siempre recorre el ejercicio de la traducción, con el

Finnegans Wake, la teoría del lenguaje, la pérdida del significado y la

supremacía del significante, que, como en el cuento “Berenice” de Poe, se

desgasta por la repetición, se desautomatiza, y deviene signo vacío.

[3] En Respiración artificial esta dupla está muy presente.

[31] Aquí el género novelístico tiene una significación política que nos remite a

Lukács y a su planteamiento de que la novela, que implica siempre una suerte de

épica, surge cuando hay una oposición entre el hombre y el mundo (1971).

[32] La ambivalente relación de Piglia con Cortázar ha sido muy trabajada

(Bratosevich 1997; Mesa Gancedo 2007). Ciertamente, hay usos cortazarianos

en Piglia (que conoce bien su poética, dado que dictó un curso sobre sus cuentos

en la Universidad de Buenos Aires que llamó justamente “Formas breves”),

aunque hay que reparar en que solo publicó un cuento fantástico, “El fotógrafo

de Flores”, en toda su obra; el resto está incluido en una novela, La ciudad

ausente.

[33] La parodia de Sabato ha sido señalada por Fornet (2007: 79).

[34] Se trataría de una parodia de El libro de Manuel, donde el sujeto

revolucionario que lucha en contra del capitalismo no es un hombre comunista

que fracasa sino una mujer anarquista de éxito que se enfrenta al sistema.

Además, Ida, la loca opuesta a la Maga fetichista, es el único nombre propio que aparece en un título pigliano, como sucede con Manuel en la obra de Cortázar.

[35] El detective es una figura marginal que Piglia lee "como una manera de

transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social, que fue lo

primero que me interesó del género, porque me parece que el género policial da

la respuesta a un debate muy duro de los años 60, de la izquierda, digamos, que

era qué tipo de exigencias sociales le eran hechas a un escritor" (2015b: 188).

No hay que soslayar que en esa época la izquierda había condenado la literatura

fantástica de Borges por su falta de compromiso, que desembocó en los textos de

"La literatura es fuego" de Vargas Llosa y "La literatura en la revolución y

revolución de la literatura" de Cortázar donde ambos, infructuosamente,

defendían la forma estética por encima del contenido como arma revolucionaria

para el lector crítico.

[3] La nómina está compuesta por Rulfo, García Márquez, Cabrera Infante,

Donoso, Roa Bastos, Guimaraes Rosa, Revueltas, Edwards, Benedetti, Fuentes,

Carpentier y Onetti. De hecho, de Vargas Llosa rescata solo La casa verde y deja

visiblemente a un lado las obras más realistas y menos experimentales como La

ciudad y los perros y Conversación en la catedral.

[37] En el prólogo a estas crónicas, Piglia tiene una actitud muy diferente a la de

los setenta y ochenta —a todas luces contraria a la homogeneización que impuso

la lectura europea del Boom— y cree en una literatura latinoamericana plural en

la que ocupa un lugar destacado Cortázar, al que menciona en varias ocasiones, y

al que le alaba Bestiario.

[38] Va de suyo que utilizo este concepto de Fernando Ortiz que resemantiza Rama

porque son muy útiles estas dos fases del proceso de hibridez cultural descritas

en Transculturación narrativa en America Latina para explicar el modus operandi

de Piglia.

[3] Esta apertura interrogativa también remite a la tradición nacional, incluida

Rayuela.

[4] Piglia tiene casi toda su obra traducida al inglés, por Balderston y Waisman, y

a otros idiomas como el francés, el alemán, el portugués o el italiano.

[41] Deleuze y Guattari (2016) hablan de “máquinas deseantes” que producen y

reproducen asociaciones binarias, interconectadas.

[42] Piglia explica: “la otra cuestión que me parece que siempre aparece es ‘contra

qué lee el que lee', en tensión con qué, en qué contexto está el que lee" (2015b:

41).

[43] La idea de artificiosidad, de lo falso y construido, es reiterada en Piglia, como

eco del conocido ensayo de Shklovski "El arte como artificio".

[44] La idea es la misma que la del archiconocido texto de Borges "Kafka y sus

precursores".

[45] Todo esto se trasluce a la perfección en el tono bélico y crispado cuando alude

a actores del campo literario en los diarios de Emilio Renzi.

[4] Explica Piglia: "La palabra vanguardia es usada por primera vez en un sentido

estético por un discípulo de Bakunin, es decir, en el contexto del debate sobre la

revolución social. Este cruce entre revolución social y revolución de las formas

para atacar cierto estado de la sociedad es lo que posibilita el cruce entre

vanguardia estética y vanguardia política [...]. Desde esta óptica, la alianza del

artista con el revolucionario resulta natural" (2016b: 171).

[47] Recordemos que Piglia y Ludmer utilizan la expresión "modos de leer"

tomada del libro de John Berger Modos de ver (Ludmer 2015: 39).

[48] Moretti es uno de los teóricos que más ha desarrollado el concepto de

literatura mundial, apoyado a su vez en la idea de Even-Zohar y del sistema-

mundo de Wallenstein.

[4] Marx afirma que la verdad de la sociedad capitalista está en la producción, no

en la circulación de mercancías (en Ludmer 2015: 111).

[5] Piglia reflexiona sobre la problemática de la autonomía apoyándose en

Benjamin: “creo que él [Benjamin], de algún modo, resuelve el problema de la

autonomía diciendo que debe ser pensado en términos de recepción y no de

producción; que nunca el arte es autónomo desde el punto de vista de la

producción pero puede serlo desde el de la recepción: esta es la problemática del

aura” (2015b: 103).

[51] Rodríguez Pérsico señala que Piglia “naturaliza la arbitrariedad de las

aproximaciones no necesariamente insólitas, sino ante todo ingeniosas (y cuando

digo ‘ingenio’, pienso el término más como la habilidad o instrumento de un

fabricante o de un hacedor —para usar una palabra borgeana— que como la

inspiración del dotado, aunque en el caso de Piglia un aspecto no excluye el

otro). Y creo que ese alto grado de arbitrariedad de las relaciones que establece

entre los elementos es el vínculo más estrecho de su escritura ensayística con la

ficción, porque la arbitrariedad es más una prerrogativa de la ficción que de la

crítica, a la que se le demanda exhaustividad en el tratamiento y argumentación

plena, fundada e informada de las cuestiones que aborda" (2017: 333).

[52] Para los formalistas rusos la única distinción genérica en literatura se daba

entre prosa y poesía (VVAA 1971: 37), por lo que el hecho de que Piglia hable

de "prosa" implica una clara posición política.

[53] La utilización de este término nos remite a Lukács, que aludía a su vez a una

"estructura significante".

[54] Esto es analizado por Shklovski cuando sostiene que la técnica del policial

proviene de las novelas de Dickens y que lo que la caracteriza es la falsedad y

frecuencia de la repetición de las convenciones.

[55] Piglia caracterizaba de "ficción especulativa" la prosa de Borges, a partir del

modo en que desarrollaba a través de la ficción una idea (filosófica). En el caso

de Piglia creo se trata más bien de pensar ficcionalmente conceptos teóricos que

definen lo literario mismo. Es decir: escribe literatura para pensar la literatura.

De hecho, Respiración artificial ha sido leída desde Barthes (Brando 2010) y

Derrida (Kelman 2014). Incluso podemos leer sus obras a tenor de los cursos

universitarios que ha impartido.

[5] Recordemos que lo no dicho es una teoría psicoanalítica.

[57] Tanto para Derrida como para Lacan, "todo significante no es sino la

inscripción del nombre propio o toda la literatura no es sino la inscripción del

nombre propio" (Ludmer 2015: 179). Por eso Piglia habla de nombre falso,

porque el nombre propio no es nunca propio en la tradición literaria.

[58] En "Sobre la evolución literaria" afirma Tinianov que la tradición no es más

que "una serie unida solo ficticiamente, que tiene apariencia de identidad"

(VVAA 1971: 31).

[5] Las series no tienen un orden cronológico: hay, como dice Piglia de Onetti,

"continuidades estilísticas que no dependen de la fechas e publicación, sino de

los contextos y de los borradores en el momento en que se escriben" (2019:

172).

CAPÍTULO 1

SUEÑO Y ORALIDAD: PIGLIA Y HEMINGWAY

Los últimos cien años fueron testigos de la aparición de dos grandes literaturas: la rusa y la norteamericana.

Quizás la segunda parte del siglo xx sea la de la aparición de la literatura latinoamericana.

Ricardo Piglia

Los comienzos literarios de Ricardo Piglia están íntimamente ligados a la narrativa norteamericana contemporánea. Dan muestra de ello, la edición en los sesenta de las Crónicas norteamericanas, los libros de la

Serie Negra, la publicación de notas críticas sobre este tema en la revista Los libros, y su primer volumen de cuentos, La invasión. Luego, en los setenta, introduce en su ficción al personaje Steve Ratliff[1], escritor fracasado norteamericano, mentor intelectual que le lleva hasta Hemingway y Fitzgerald[2]. Con este gesto, Piglia inventa una suerte de Macedonio Fernández mundial, que le sirve de precursor —a la manera de Borges— para enseñarle el camino —transcultural— hacia tres técnicas de la tradición norteamericana que serán cardinales en su poética, enfrentada a Borges y Cortázar[3]: la oralidad (Hemingway), la autobiografía (Fitzgerald)[4] y la no ficción (Capote).

Más tarde, en Prisión perpetua, siguen apareciendo múltiples referencias literarias norteamericanas (véase Monner Sanz 1993 y 1996): el relato “En otro

país”, de título hemingwayano, la persistente inclinación por la forma breve, el tema del sueño y el del encierro, *etc.* La idea de la ficción como una suerte de prisión, o la de la cárcel del lenguaje, signa tanto este volumen de relatos como el primero: “La cárcel es una fábrica de relatos. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. Lo que han hecho antes, pero sobre todo lo que van a hacer” (Piglia 1988: 28). La experiencia pura del texto se sitúa entonces en el aislamiento social, y en la angustia existencialista sartreana, que tiene rastros de Brecht y Gramsci: “La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica” (Piglia 1988: 27). Esto apunta al recorrido norteamericano que traza Piglia en un proyecto literario que va del lenguaje oral y los usos del diálogo de Hemingway en La invasión, a la no ficción de Capote en Plata quemada y al género negro, ficción paranoica mediante, en Blanco nocturno.

De esta manera, Piglia irrumpe en el campo literario argentino como un escritor de vanguardia mediante el uso transcultural de la narrativa norteamericana asimilada a Arlt; y como lector de vanguardia mediante el uso de la teoría formalista rusa, es decir, de la predilección por los modos de producción del texto —que evidencian el trabajo del escritor—, por la desfamiliarización —que ilustra Anna Karénina— y no por la interpretación, distanciándose así de la

“literariedad de la prosa argentina” del momento y de su “falso estilo literario”

(Piglia 2001a: 67). Piglia sabe que el modelo de la sociedad capitalista es la batalla, los mismo que en el campo literario, por eso se adhiere a una “política de la vanguardia [que] tiende a oponerse al gusto de la

mayoría y al saber sometido al consenso. La vanguardia plantea siempre la necesidad de construir un complot para quebrar el canon, negar la tradición establecida e imponer otra jerarquía y otros valores" (2014: 108-109). ¿Cuáles son estos valores para el Piglia de los años sesenta? Una estética norteamericana —"la claridad como virtud" (Piglia 2014: 127)— y una política rusa —el complot, la denuncia, el castigo, la anarquía— injertas en una poética argentina, donde se desplaza el lenguaje y el yo es siempre otro.

LA INVASIÓN

Casi cuarenta años después de la publicación de La invasión, el primer libro de cuentos de Ricardo Piglia —premiado en 1967 por Casa de las Américas con el nombre de Jaulario—, se reeditó en Anagrama (2006). Evidentemente, no se trató de un mero relanzamiento, sino de una labor de revisión y corrección que confirma la teoría de que todo texto es inconcluso y siempre puede mejorar.

Piglia insistió, tanto en el prólogo como en diversas entrevistas, en que en la nueva versión había dejado de lado "desvíos que interrumpían el tono y la fluidez de la historia"; que ha hecho "algunos cortes" y unos "pocos ajustes".

Así, nuestro autor desempeñó el papel de editor y corrector de sí mismo, pero sobre todo de lector: la corrección, afirma, es una lectura utópica, interminable como el proceso mismo de escritura. La corrección en Piglia es el "vértigo" de una práctica infinita que delinea "conjuntos estructurados y flotantes a la vez", como diría Barthes (2011: 72), puntos de un plano que se asemejan a un conglomerado de islas proyectadas en una poética que, desde esta primera publicación, permanece invariable en el tiempo, con los mismos "defectos" y

"aciertos".

Si comparamos una y otra versión constatamos que los relatos mantienen una vigencia indiscutible y que los cercenamientos y añadiduras han venido a enriquecer el conjunto final. Anteriormente, el libro contaba con diez narraciones, y ahora se han incluido cinco más. Dos inéditos: "El joyero" y "Un pez en el hielo"[5]; y tres ya publicadas en revistas literarias bonaerenses:

"Desagravio" y "En noviembre" en los sesenta, y "El pianista" en 2003. Otro cambio efectuado atañe al reordenamiento que revierte, entre otras cosas, en la construcción de un nuevo marco de lectura que es desplegado por los dos cuentos estrenados —el autor sostiene que

los escribió a principios de los setenta

—, y que son los encargados de abrir y cerrar el libro. Pero, a grandes rasgos, la trama y el tono son análogos a los textos primigenios. Los argumentos de la ficción, comenta Piglia, son como el mapa de un territorio desconocido y el territorio mismo. Y lo que hallamos en este libro es un conjunto de mapas foráneos y a la par vernáculos, un catálogo de relatos que dependen íntimamente de lo temporal, de la sucesión que deviene espacio, terra incognita. Esto es: nos encontramos frente al trazado de un islario intensamente peculiar que nos es familiar en tanto que soñado y extraño, en tanto que ignoto. Y una isla es una porción de tierra invadida —rodeada— por el agua; pero es también la manzana (espacio urbano delimitado por calles) de una ciudad; una zona separada del espacio —público— que le circunda. El fragmento, el cuento, funciona en este

libro como una isla de ficción (como en La ciudad ausente, su segunda novela) y sus protagonistas representan individuos a-isla-dos, náufragos en medio del océano: islas invadidas.

La lexía 'invasión' alude a la 'acción y el efecto de invadir', a la negación de la retirada, del retroceso y la salida en aras de una avanzadilla. Por tanto, este sistema de ficciones articula una cadena intrincada de irrupciones y ocupaciones anormales o irregulares que pone en el centro de lectura técnicas emparentadas con la narrativa norteamericana, que hasta la fecha no ocupaba en la tradición argentina un lugar destacado: la oralidad, la precisión en la escritura, el diálogo, y la incomunicación de personajes-isla. Sujetos que se instalan (o nacen) en márgenes enjaulados de la ciudad y que hablan desde esa orilla, a la manera de Roberto Arlt: "En estos cuentos las voces de los desesperanzados —fracasados, ladrones, asesinos, delatores, locos— minan las reglas de la buena sociedad en gestos, acciones y discursos", tal y como sostiene Adriana Rodríguez Pérsico (2003: 3). Basta leer "El joyero" o "La invasión" —que originariamente se llamó

"En el calabozo", un título menos sugerente— para asimilar la connotación marginal de la homosexualidad en las cárceles. O "Desagravio" para retrotraernos a la llamada Revolución Libertadora antiperonista. O "Las actas del juicio", uno de los más sobresalientes y más analizados por la crítica (véase Fornet 2005 y Rodríguez Pérsico 2015), para retroceder un siglo más y abordar una era dominada por caudillos. Ambientado en el siglo xix, se narra —mediante un juicio— el asesinato del general Urquiza que derrocó al sanguinario dictador Rosas. Otro relato histórico es "Mata-Hari 55", en el que Piglia se vale

de la transcripción de unas entrevistas grabadas para detallar las vivencias de una soñadora, “invadida” de literatura y cine, aprendiz de espía que es reclutada para seducir a un peronista. Y es que la nómina de narradores y personajes de Piglia son, ante todo, prisioneros de sí mismos y de sus experiencias, de una historia —

e Historia— que han de contar hasta demostrar, como en “El fluir de la vida”, que es imposible agotar la experiencia y complejo narrarla. En estas islas todos pueden ser (y podemos ser) al mismo tiempo aborígenes y robinsones.

Por otro lado, varios de los cuentos recuerdan al mundo y al tono de su tercera novela, Plata quemada, sobre todo el que inaugura el volumen: “El joyero”.

Piglia representa el mundo carcelario y da paso a un elenco de voces que se

avienen a distintos modos de narrar —mirar— y que proyectan la violencia en estado puro, la traición, la trasgresión y, principalmente, la ausencia de castigo y ética, en la línea de Dostoievski y Arlt. En estas narraciones asistimos a la anulación del liberalismo y de su moral censora: no hay lugar para la sentencia ni el dictamen, porque la autoridad judicial (como en “Mi amigo” o en “Las actas del juicio”) solo es una mera instancia de interlocución, un destinatario o un lector al que rendir cuentas “Ante la ley”, como el texto de Derrida. La amoralidad permea los cuentos y el delito es el dispositivo que pone en marcha la ficción: se narra porque se denuncia. Y nosotros, los lectores, somos igualmente jueces y juzgados; narradores y narratarios. Los lectores, ante estas páginas-espejo, nos convertimos en ínsulas generadoras de relatos de la resistencia que circulan por una ciudad invadida por los otros. Una ciudad que es y no es una réplica de Buenos Aires, como la del Russell de El último lector, un espacio que parece sacado del Tlön de Borges y que reproduce una atmósfera de segmentación continua donde el tema del doble termina convirtiéndose en otro de los rasgos que definen la escritura: verdad *mentira, delación* lealtad, sueño

/ vigilia.

De esta manera, Piglia en su primer intento de construir una tradición alternativa incorpora a su escritura la pluralidad, lo popular, el babel de la inmigración, los desechos culturales: la literatura marginal. Precisamente, otra peculiaridad que se desprende de los contenidos de estos relatos es la reiteración de la sumisión y la esclavitud de la

alteridad. Incluso sus personajes actúan como si lo ocurrido le estuviera pasando a otro: “Es como si no me estuviera pasando a mí” (2006a: 22). Los sucesos delictivos y la trasgresión funcionan como un sueño, como la otredad, porque para Piglia narrar es como contar la historia de otro. Por ello, se borra también la distinción entre ficción y locura: los personajes no se sienten bien en esa realidad y pasan a otro plano a través del sueño, que define a su vez el tono del relato y abre el espacio a la locura como forma revolucionaria.

La forma, explicó Borges, es una virtud en sí misma, no un contenido conjetural.

Y otra de las formas de estos cuentos de Piglia, en la estela del doble y del otro, reproduce la del sueño: lo inenarrable, lo fragmentario y lo infinito. Se suceden las versiones, los fragmentos de una historia, “escenas de circulación”: islas donde el lector es a la par narrador / soñador. Piglia difumina los límites de la

realidad y de la ficción, del sueño y de la vigilia hasta el punto de que, visiblemente, los personajes dudan constantemente de si están soñando (“como en un sueño”, “me parece que lo soñé”) o no. Pareciera que lo importante no es pensar (la vigilia), sino soñar para hacerle frente a lo real, repitiendo imágenes precisas, casi míticas, como una suerte de eterno retorno en el que la narración, como en Hemingway, nunca se agota porque no se cierra. Piglia escribe:

“comprendí lo que ya sabía: lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño” (2005: 4).

Nosotros leemos en el anillo del joyero la metáfora que explica los mecanismos de construcción de su obra. El quid está en el modo de producción: “Un cuento siempre cuenta dos historias”, un cuento de Piglia es como un sueño, que funciona a la manera de la teoría del iceberg de Hemingway. El relato alberga dos planos: una cara visible (mínima) y una no visible que esconde un secreto (enigma o misterio) narrado elípticamente. Y es que sus relatos se pueden leer como tratados de topología, como la ficcionalización de un anillo de Moebius que en un punto ciego une dos superficies, una de ellas soterrada por el agua. Por tanto, hay que leer (recorrer) un número infinito de veces el texto-anillo de Moebius para hallar ese pliegue sutil y encontrar el punto ciego que nos hace pasar de una lógica a otra. Es como el despertar de los sueños: el intento ad infinitum de narrar ciertas imágenes del plano recordado, y lidiar con la imposibilidad de acceder a las llanuras del plano del olvido, del plano

del otro.

Ahí radica una de las excepcionalidades de Ricardo Piglia: la lectura de sus ficciones nos hace despertar con la flor de Coleridge en la mano, con un resto de realidad. "¿Entonces qué?" Entonces aparece lo que prefiguró en Formas breves:

"La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana terra incognita, sino en el corazón mismo de lo inmediato" (2000a: 46).

EL SUEÑO: HOMBRES SIN MUJERES

El sueño, como he dicho arriba, es uno de los vectores que atraviesa la narrativa de Ricardo Piglia. Este motivo viene enraizado en la otredad, el doble y la réplica. Narrar es como contar la historia de otro, por ello diluye la distinción entre ficción y realidad: sus personajes no se sienten cómodos en el plano real y pasan al del sueño o viceversa. Esto empieza a desarrollarse en los cuentos de La invasión (verbigracia, "El joyero" o "Un pez en el hielo") y después, en La

ciudad ausente: "No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real sino más bien una entrada […] El vivir es una trenza que trenza un sueño con otro. Le parecía que el ser, en esos momentos de ensueño, vivía con intensidad, que había tantas experiencias o más que con los ojos abiertos durante la vigilia. Toda su obra giró sobre ese mundo" (Piglia 2003b: 155). El sueño también es el reverso de la cárcel: dos experiencias puras de narración.

Por otro lado, el sueño aparece muy ligado a la mujer, soñadas por hombres (a)isla(dos). La motivación de la narración en cada una de las piezas de La invasión es precisamente la ausencia de la mujer. De hecho, nuestro autor pensó titular este volumen Entre hombres, ya que en su mayoría se proyectan imágenes de Hombres sin mujeres , como en el mencionado libro homónimo de Hemingway que Piglia tradujo al idioma argentino más tarde, en 1977: la idea de un mundo solo de hombres… digamos el ejército, el mundo del box, el mundo del deporte, las pensiones, ciertos ambientes donde funcionan redes masculinas han sido siempre para mí muy atractivos por el tipo de pasiones que circulan ahí, la competencia extrema, los desafíos, los sentimientos desplazados, no mostrar lo que se siente. Muchos relatos de ese libro narran ese ambiente, digamos, "La invasión", "Mi amigo", "Tarde amor", no son relaciones homosexuales, pero hay un clima de tensión sexual, de violencia, cierta misoginia incluso (Piglia 2015c: 215).

Por estos relatos surge siempre la "sombra alucinatoria de esa mujer amada", porque "la nostalgia o la construcción del pasado por el recuerdo tienen más peso que el presente y lo real […] El que ha perdido a una mujer, por su parte, puede tener esos mundos posibles, esas mujeres virtuales, esas historias que pudieron haber sido de otra manera" (2006a: 3). Esto mismo cristaliza, como veremos más adelante, la historia de "Un pez en el hielo": Renzi, el alter ego del escritor, viaja a Italia para investigar sobre el diario El oficio de vivir, de Cesare Pavese, y olvidar a una mujer. Pero ella se le aparece continuamente, como un fantasma, un resto de la experiencia escrito en la lengua de los sueños. Pavese ya sentenció en su diario: "El sueño procede como la lectura de un relato escrito por

nosotros" (2005: 13). Los lectores narramos los sueños de Renzi en este último texto del libro, donde aparecen dos claves de la poética del argentino: por una parte, el diario que define la entrada a la literatura de Renzi; y por otra la forma del sueño como signo de la otredad. Este cuento es el que más nítidamente revela los intereses de Piglia que, al modo de Henry James, pasan por convertir los problemas de la narración en anécdota, mostrando sus engranajes. Nuestro escritor así evidencia la importancia del diario en su obra, la del tema del doble

—del otro— como uno de los dispositivos cardinales de su escritura y la problemática de la ficción como un asunto de perspectiva: "Hay distintas maneras de contar una historia". Maneras como las de Arlt o las de Hemingway, que cobran una relevancia capital en estos textos, junto con la de Fitzgerald y Capote, y crean un espacio de lectura propio para su narrativa, indicando desde dónde quiere ser leído.

La pérdida o falta de la mujer es también un topos recurrente en Hemingway, que cristaliza las amenazas que construye la masculinidad heteropatriarcal: "la impotencia, la dominación, la pasión entre hombres […] circulaciones del deseo que se dan entre hombres a veces y se dan entre hombres y mujeres o entre mujeres" (Piglia 2015: 216). Esto mismo vuelve a aparecer en Plata quemada donde la cultura de la homosexualidad se hace explícita y se recupera el tono bélico, invasivo (con una máquina armada con piezas norteamericanas) y críptico, elaborado a partir de frases cortas y directas de los primeros cuentos.

LA ORALIDAD

Es innegable que La invasión está escrita desde la prosa limpia, aguda, precisa y dialógica de Hemingway. No casualmente estos cuentos ponen el énfasis en la brevedad y lo fragmentario donde la "blancura

de la descripción" aniquila toda anécdota, haciendo que la escritura gire en el vacío, remita a la ausencia, al silencio, a lo no dicho. A esto se suma la dificultad de narrar la experiencia porque lo único que se puede contar es la experiencia de la narración. Piglia naturaliza el relato y oculta sus reglas —la escritura más verdadera es la que se sabe más artificial— a través del diálogo, que tiene sentido solo para los

participantes, no para el lector (que queda excluido de muchos sentidos, como en el formato narrativo de la carta y del diario). Es decir: no hay Piglia sin la experiencia de la lectura de Hemingway, y a partir de él se puede leer buena parte de este islario narrativo. Pound indicó una tipología de creadores de la literatura que alude a estos usos de otras escrituras. Y en ella, Piglia vendría a pertenecer a la serie de los "maestros": hombres que combinan los procedimientos de los "inventores" (léase Arlt, Fitzgerald, Pavese o Hemingway), y que los emplean igual o incluso mejor que ellos porque someten las técnicas de los otros a un proceso de transculturación narrativa.

Otro de los rasgos más característicos de la prosa de Hemingway es la narración de la experiencia de vida —personajes que se definen por sus actos—[7], el empleo del simbolismo, y la reproducción de la ambigüedad sobre la base del vacío de significado y el silencio: "ha inventado un estilo, un nuevo modo de entender la realidad. Es el mejor cuentista del siglo xx" (Piglia 2016c: 33). Los personajes a medio hacer, víctimas de sus circunstancias o en vías de autoconocimiento, la falta de interioridad y el desplazamiento del sentido —que imposibilita la resolución del conflicto— son la antítesis de la tradición psicologista de la novela burguesa (Piglia 1974c: 61), de la que también huye Ricardo Piglia. A él le interesa de Hemingway el lenguaje directo, la ausencia de adjetivación y retórica, y sobre todo las repeticiones, como en "Colinas como elefantes blancos", uno de sus textos predilectos. Esa forma es la que le da la pauta de una de sus estrategias preferidas: serie-variación-repetición.

En estos primeros relatos, sobre todo en "Mi amigo", "Tarde de amor", "La invasión" y "La pared"[8], Hemingway y Piglia comparten estilo: los fragmentos, la luz oblicua, las modificaciones del recuerdo y usos de la memoria falseada, el aire fantasmal, etc.; y también ciertas constantes como la soledad, la incomunicación, el amor, la prostitución, la circulación del dinero, la compasión y la piedad. También convergen en el tono: la presencia de un narrador que no sabe lo que le sucede, que es ajeno a la acción, que observa, no comprende y narra con "objetividad", a la manera de Henry James. Como El extranjero de Camus, muy influido a su vez por Hemingway,

los personajes de La invasión están atrapados en la sordidez de un sistema político corrupto e injusto con el ser humano, y como el lector, se pierden en los significantes incompletos que

impiden llegar a la verdad, elíptica y tangencial. Como al despertar de un sueño.

[1] Asimismo tenemos al escritor inglés que escribe un diario Stephen Stevenson,

de ecos joycianos.

[2] Esto concuerda con las declaraciones que hace acerca de los primeros libros

que compró: El gran Gatsby, El extranjero y El oficio de vivir. Hay que tener en

cuenta igualmente que la primera nota crítica que publica Piglia en su vida es

sobre Cesare Pavese en 1963, en la revista El escarabajo de oro.

[3] Confiesa Piglia: “Mi entusiasmo por la narrativa norteamericana, comprendo

ahora, fue una reacción frente a la influencia de Borges y Cortázar, que hacían

estragos entre los escritores de mi generación. La invasión, mi primer libro de

cuentos, publicado también ese año 1967, tiene, creo, la marca de esas lecturas”

(2016c: 7).

[4] Piglia escribió en la nota de presentación de Fitzgerald: “Todos sus libros

parecen el diario de su vida: maliciosas o cándidas páginas de la biografía de un

adolescente que descubre el mundo en las fiestas, en los pasillos de Princeton,

entreverado con alguna de aquellas perversas y aniñadas muchachas

de los años

veinte: una Zelda o una Temple Drake indeciblemente hermosa y fatalmente

destinada a acarrear miserias sin fin a un gran número de hombres" (2016c: 28-

29).

[5] Ambos textos pasan a formar parte de su Antología personal de 2014.

Ahí se incluía uno de los cuentos, "En otro país", cuyo título usará Piglia en

Prisión perpetua y donde leemos unas líneas que arrojan una luz, mortecina y oblicua, a estas ficciones: "Un hombre no debe casarse. Ya que ha de perderlo todo no debe situarse en posición de perder esto también. No debe exponerse a perderlo. Ya irá usted viendo que hay cosas que no se pueden perder" (1977: 53).

[7] Nótese la predilección de Piglia por las narrativas que extreman la experiencia,

por poéticas de autores que no resuelven la tensión entre literatura y vida y

terminan suicidándose: Hemingway, Pavese o Dazai.

[8] El motivo de la pared está muy presente en Hemingway: "A Simple Enquiry",

"The Killers" o "In Other Country".

CAPÍTULO 2

EL MOTOR DEL RELATO: PIGLIA Y FITZGERALD

Las marcas que deja un sufrimiento se deben comparar más bien a la pérdida de un dedo o la pérdida de visión en un ojo.

Puede que en algún momento no notemos que nos faltan, pero el resto del tiempo, aunque los echemos de menos, nada podemos hacer.

Francis Scott Fitzgerald

“Tierna es la noche” es el primer cuento de Jaulario (1967), el relato que Ricardo Piglia elige en su primer libro publicado en Cuba para entrar dentro del campo de batalla literario. Pero en la versión editada en Buenos Aires que llama La invasión, también de 1967, pasa a ser el último; y en la edición de 2006 es el undécimo. Si aislamos los cuentos del centro de la nueva obra, es decir, excluimos los dos relatos extensos inéditos comprobamos que “Tierna es la noche” sigue ocupando el último lugar, el número diez, como en la serie de los cuentos que integró la publicación argentina de 1967. ¿Por qué desplaza este cuento al final de la edición porteña de La invasión? Ambas situaciones son zonas fronterizas, capitales a la hora de estructurar una obra literaria: tanto el primer cuento como el último de un libro establecen un posicionamiento claro del autor: la forma de empezar y la forma de continuar en la literatura, de poner un punto y seguido. Más aún en el caso de Piglia, donde los finales no clausuran, sino que suponen un principio de (re)lectura. Para entender el cambio y la posición destacada de este cuento en La invasión y en toda su narrativa ulterior, propongo en este capítulo un análisis de “Tierna es la noche”, que Piglia ha

considerado el mejor cuento del volumen, sobre la base de sus diferentes versiones y de su relación con Tender Is the Night de Fitzgerald. De este análisis se derivará más claves de la poética pigliana.

VARIACIONES PIGLIA

Empezaré por el principio: el título. “Tierna es la noche” reescribe, en traducción literal, el título Tender Is the Night (traducida al español peninsular como Suave es la noche) de Francis Scott Fitzgerald, al que está dedicado el cuento, tanto en Jaulario como en La invasión de 1967. En la edición de 2006

Piglia elimina la dedicatoria, aunque en el prólogo explicita: “el título es un testimonio de mi admiración por Scott Fitzgerald” (13). En todo caso, la alusión directa al escritor norteamericano, en el título y en la dedicatoria deviene deuda, reconocimiento, filiación. De nuevo, Piglia subraya y sugiere, desde ambos elementos paratextuales, el espacio norteamericano desde el que quiere ser leído.

Por otro lado, el principio, como sabemos, es el lugar literario por excelencia. Y

Ricardo Piglia decide que su lugar literario sean tres puntos suspensivos “…

querer tranquilizarme contra una lettera 22 cuando Luciana está tirada allá y es inútil" (2006a: 130). Todo comienzo es una entrada en un mundo verbal, y hacerlo con esos puntos suspensivos, como señala Mesa Gancedo, define una posición, guarda "un lugar (inexpugnable) para lo no dicho" (2006: 169). La cuestión del comienzo es sustancialmente connotativa en un primer libro, y Piglia con esos puntos suspensivos nos indica —explícitamente— que la historia que se va a contar es la continuación de algo (otras historias) que no sabemos, que no se dice ni se dirá: por eso el relato empieza remitiendo a la tensión entre discurso y silencio, explicitada en esos puntos suspensivos. Enuncia Mesa Gancedo: "La actividad literaria de Piglia define desde el origen la escritura como un continuum dentro del cual operar, antes que como creación ex nihilo de un discurso, algo que en el futuro llegará casi a caracterizar su producción. El primer presupuesto de la narrativa pigliana podría rezar, entonces, 'antes del principio, ya existía el verbo'" (2006: 170).

Pero el principio también es el instante de la elección, nunca gratuita, que define lo que vendrá. La historia que se nos cuenta está construida con fragmentos, recuerdos, invenciones (la tensión entre lo que sabe un narrador en primera persona y lo que se imagina), interpretaciones, etc.; ingredientes básicos de la poética de Piglia que está por venir: "Buscar explicaciones, querer corregir no sé qué destino, cambiar los detalles, decirle no seas estúpida, no te hagás la trágica, Luciana, decirle chiquilina sonsa, señora mía, cualquier cosa para no verla ir achicándose bajo la lluvia" (133). En la primera página de este cuento se condensan los dos principales motivos de lo que viene después en la narrativa de Ricardo Piglia: la conversión de la problemática de la escritura en anécdota literaria; y la ausencia (pérdida) de la mujer como desencadenante de la ficción.

De este modo, el primer motivo aparece reflejado en el momento en que el narrador de "Tierna es la noche" evidencia la realidad de su escritura "contra"

una máquina de escribir —la Lettera 22— y la problemática que suscita la narración de un hecho, cuyos modos de producción se ponen de manifiesto, como en el formalismo ruso: "cómo dosificar el enigma y el conflicto, cómo pautar la presentación de las voces y de los personajes, cuándo informar de las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato…" (132). La preocupación de Piglia a este respecto es palmaria y apunta a la difícil articulación entre memoria y narración (ficción): "De todos modos no estoy seguro si hay que contarlo así. Ahora las cosas se me diluyen, lejanas, y parece lo más natural que anoche hubiera sucedido hace muchísimo tiempo;

que anoche, hoy mismo, estuvieran antes que, por ejemplo, aquella tarde cuando nos paramos en medio de la plaza y nos besamos por primera vez" (133). El narrador pone el énfasis en el punto de vista, en el lugar que ha de ocupar para contar la historia, y en la tensión entre memoria y olvido que vertebra toda narración pasada. Entonces, el sujeto de la narración, como en las fábulas, cuenta porque recuerda: "El mundo de la multiplicidad del que la fábula brota es la noche de la memoria, pero también la noche del olvido" (134). Una noche que, aunque tierna y suave, es oscura: solo la luz del relato —mortecina y opaca— ilumina los hechos.

El segundo motivo atañe al imaginario femenino. La motivación de la narración en cada uno de los cuentos de La invasión es la pérdida de la mujer, un tópos de

la narrativa norteamericana de la época. En el prólogo de este volumen Piglia hace referencia a algo similar valiéndose de The Subterraneans de Kerouac: "Y

yo me vuelvo a casa habiendo perdido su amor. Y escribo este libro". Pero como decía Borges, que no Arlt, "solo se pierde lo que realmente no se ha tenido", ya que —y ahora el que habla es Macedonio Fernández— lo que está ausente en lo real es lo que importa. Y lo que sobresale en "lo real" de los personajes de estos cuentos es la mujer: su ausencia. En "Tierna es noche" el narrador pierde a Luciana, que se suicida, y por eso comienza a escribir. La imagen que nos brinda el texto de esta mujer es muy similar —e incluso podría decirse que una combinación de ambas— a la de Mardou de The Subterraneans y a la de Nicole de Tender Is the Night. Esto es: ese tipo de mujer anunciado por Henry James en The Bostonians y por Hemingway en The Sun Also Rises: una mujer "loca", inestable, independiente, apasionada, inescrutable, la femme fatale que funge de catalizadora de la escritura:

ella dijo que me quería: "Me parece que te quiero mucho", dijo ella; y yo le contesté que estaba loca. "Me parece que estás loca", algo así, en voz baja […]

pero empezó "una especie de baile": "¿Yo? Yo soy loca como una gata, ¿nunca viste una gata loca?", las manos en la cara, un suave vaivén, extraños murmullos, imitando los que ella decía que eran los maullidos de las gatas cuando están locas: "Locas y calientes", dijo, y tenía los ojos grises medio veteados por el sol y la risa. Gestos, escenas que ahora se agrandan aquí, mientras escribo en esta pieza que desemboca sobre los techos del vecino, borrando, deformando lo de anoche, la fiesta (Piglia 2006a: 133-134).

En este párrafo Piglia ha introducido un cambio reseñable: en las dos versiones de 1967 escribe “pata”, no “gata”, y “mugidos” en vez de “maullidos”. Además, dice solo “de las patas calientes”; y en la última edición completa: “cuando están locas”. En mi opinión, esta añadidura —junto al cambio de “gata” por “pata” —

viene a imbricar más visiblemente el texto con The Subterraneans de Kerouac; y así los enfrenta como en un espejo, los pone a dialogar, enriqueciendo el relato primigenio. Mardou tiene “ojos de gata”, como también tiene cara de gata la mujer-pantera de El beso de la mujer araña de Puig, y está “bastante loca”: es una mujer caliente, misteriosa y completamente desinhibida. Luciana, en la versión de 2006, se parece más a esta descripción, es decir, Piglia evidencia de

forma mucho más clara, como lo hace en el prólogo, su relación —o deseo de relación— con el texto de Kerouac y con el de Puig, no solo con Fitzgerald.

De otro lado tenemos una segunda mujer, o mejor, una segunda noción de mujer: Beatriz, la pareja de Emilio, el narrador, que una noche lo sorprende en la cama con Luciana: “Hola, ternerita”, le dijo [Luciana], “no te enojés que ya me voy”

(135). Y vuelve a añadir, no a suprimir, una frase que no aparece en las anteriores publicaciones: “No te enojés, que yo podría ser tu madre” (135). De nuevo, esta ampliación nos revela una de las claves del relato: la edad de Luciana, mayor que Beatriz, y la suma transcendencia en el relato de la juventud, los atributos y la belleza para la mujer. Pero antes, Piglia nos da otro dato sobresaliente: Luciana, “totalmente borracha”, le dice un día a Emilio: “Para vos es [Beatriz] una de esas piezas cómodas, ¿te das cuenta? Un cuarto de baño”

(134). Esta frase nos lleva a inferir que Emilio es un cobarde, un individuo que además de escribir en una “habitación cerrada”, vive en ella. El exterior, Luciana, es otro modo de vida (es la vida), un camino que lleva a otra experiencia, a la locura, inestabilidad, acción. Y Emilio es un sujeto pasivo a lo largo de todo el texto: en el comienzo se lamenta precisamente de no haber hecho nada. La dicotomía es nítida: Luciana encarna el misterio, el peligro, el infierno: la vida. Beatriz, como la de Dante, es la transparencia, la seguridad, el paraíso: la literatura.

Hay otro momento crucial en el texto: la narración de la primera “fiesta de despedida” de Emilio y Luciana. Antes de que los pillara

Beatriz, los amantes ya habían decidido ponerle fin a la relación y festejarlo en una "boîte", una noche también lluviosa. En el presente de la escritura todo lo que sucedió esa noche se le antoja al narrador "un signo de lo que pasó en la última fiesta: 'A veces uno necesita creer en señales, en avisos que no supo ver'" (136). Y continúa: A lo mejor por eso se me mezclan, por eso no sé si fue hoy a la madrugada o aquella noche, hace más de tres meses, cuando Luciana levantó la cara como buscando la lluvia, y yo le vi los ojos, ardidos y asustados […] me dijo que se volvía sola, que no la buscara y la dejé ir, la miré alejarse, perderse entre la

gente, sin hacer nada, sin llamarla (137).

Emilio no hizo nada ni esa ni la última noche. Por eso escribe, para entender, impelido por la necesidad de interpretar, de buscar "signos", "señales" —como nosotros los lectores— que habrá de descifrar porque "todo significa". Esto ofrece la posibilidad de una relectura infinita, de múltiples narraciones y conjeturas, que proliferan en la literatura como en la vida, como en Fitzgerald y como en Puig. De esta manera, el arte de narrar se equipara al arte de amar.

Barthes sentenció en Fragmentos de un discurso amoroso: "Desde el punto de vista amoroso, es el signo, no el hecho, el que es consecuente". Piglia por su parte afirma en Formas breves: "El arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos. […] El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión" (2000c: 61). En el relato (escritor / lector), como en el discurso amoroso, todo está anticipado: desde el principio sabemos el final.

Entonces, Emilio narra en aras de buscar "explicaciones", signos que habrían de prefigurar lo que aconteció en esa postrera fiesta. O quizás narra para "corregir el destino": la literatura es la única capaz de corregir un destino implacable: engendrando, entonces, más literatura. O tal vez narre para expiar el sentimiento de culpa que le dejó impresa su pasividad, como una suerte de catarsis:

"escabullándome culpas, fatalidad, pavadas por el estilo" (138).

Luego, Emilio describe esa última fiesta de despedida —la fiesta es la que nuclea el cuento— a la que es invitado por Luciana. La lluvia, otra vez, como telón de fondo, cargada de simbolismo, como en Hemigway, y una nueva añadidura con respecto a las ediciones de 1967: Emilio se sienta en un sofá y ella le dice:

Siempre sapo de otro pozo, vos […] Lejos de la mersa" […] —Mucha

mersa no veo por aquí, la verdad, más bien parecen todos millonarios. —Millonarios mendigos —dijo ella, y se rio de su propio chiste idiota […]. Cuando conseguí sentarme con dificultad en el brazo del sillón, la miré de frente por primera vez, y fue como recordarle los ojos, ese modo único que tenía el iris de ennegrecer la pupila, como si fueran los ojos de un gato (138).

Y aquí llega el epicentro del relato, el porqué de la llamada de Luciana a Emilio, la verdadera motivación de la fiesta:

—¿Sabés lo que ando buscando? Piedritas. Juguetes que perdí. Por ejemplo que alguien se enamore de mí como antes. Como hace muchísimo tiempo aquellos muchachitos sonsos a los que yo quería como una loca. Eso ando buscando […].

Sacarme de encima todo esto. —Le costaba modular la voz y hablaba torpemente. —Toda esta mugre. Después, le susurró al oído: “Sos un pobre tipo”

(140-141).

Luciana, que está con Patricio y rodeada de dinero, se siente pobre: la “plata” no reemplaza la narración, el discurso amoroso. Luciana está ávida de esa “vida”, de misterio, de literatura, de nuevas narraciones, y se lo comunica a Emilio. Pero él no entiende: no interpreta (o no sabe hacerlo) ese signo. El nombre de Luciana es una variante de Lucía, y significa “nacida en la primera luz”, pero paradójicamente, poco a poco, esa luz se va apagando y Luciana se vuelve noche: se suicida al amanecer

escondiendo los ojos para no sentir la luz filosa del amanecer entrando por los ventanales de su pieza, subiéndose a una silla para cegarlos, cobijarse en la tierna oscuridad de la noche, olvidar afuera el día que se viene de a poco mientras ella deja que el vestido resbale por el cuerpo mojado, desnuda cuando la encontraron, las ventanas clausuradas, la pieza oscura y Luciana con el brazo tapándole los ojos como quien trata de borrar el sol (144).

Emilio no hizo nada cuando ella se despidió, pensaba en otra cosa, su discurso era otro:

Lo que sé es que yo no le daba importancia a lo que en ese momento no tenía importancia; era una de esas conversaciones entrecortadas, balbuceantes, que vienen al final de la noche, mientras aclara y uno siente el cuerpo lleno de algodón o de estopa y los ojos lastimados por la luz lechosa del amanecer. Casi no puedo recordar otra cosa que la

lluvia en el techo y la voz de Luciana mezclada con el ruido del agua. Yo sentía la cabeza vacía y lo único que esperaba era ver pasar un taxi, subirla, ir a casa, y meterme con ella en la cama

[…]. Hasta que de repente me rozó apenas la cara con los labios y entró en la lluvia (143-144).

Luciana entró en la muerte. Caminaba despacio, mientras Emilio la miraba y pensaba "absurdamente" que iba a volver. Le gritó, pero no le oyó por la lluvia

"o ya no le importaba porque siguió caminando descalza, con los zapatos en la mano, achicándose cada vez más hasta ser un punto de color ocre en medio de la calle" (144). Y es que si, como afirma Piglia, los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia y sin finitud no hay verdad, el final de Luciana —su muerte trágica— es lo que precipita a Emilio a hallarle un sentido a su experiencia (busca signos, interpreta, recuerda, narra) que no encuentra. Por ello en el relato no hay una verdad —o está partida, fragmentada—, ni hay finitud. El lector, como el narrador, no puede cerrar la narración: comienza de nuevo a leer para también buscar señales que le ayuden a entender el sentido del final de Luciana. ¿Por qué se suicida? No hay respuesta. Ambos fracasan, puesto que lo único que está inscrito en el cuento (dentro), desde el comienzo, es la muerte de Luciana: el sentido no, el sentido está fuera y no se resuelve.

Entonces, la experiencia existencial carece sentido, y solo lo tiene la experiencia de la escritura. De esta manera, Piglia presenta en sus relatos una nómina de narradores y personajes que son, ante todo, presas de sí mismos y de sus experiencias, a la manera de El beso de la mujer araña. En este texto, como en otros de La invasión, el sentido de la vida se encuentra en la vida de los demás, y a eso no tenemos acceso, no podemos darle un final. Solo la ficción es real, parece estar diciéndonos Piglia. Solo la ficción permite recobrar, como Orfeo, como en el cruce de Fitzgerald y Puig, aquello que se ha perdido, aquello sin lo que no se puede vivir y que era la razón de la existencia, aquello que en ocasiones nunca se ha tenido; pero solo para perderlo definitivamente, solo para

que la pérdida sea merecida, para que el inocente se convierta en culpable, culpable sin redención, culpable de su inocencia. Y es que lo significativo no es poner un punto final, lo fundamental —el porqué de ese final— está en otro lugar, en algo que ha pasado antes y nunca conoceremos con certeza, como en Hemingway. Sea como fuere, siempre "seguimos adelante, botes contra la corriente, empujados

incesantemente hacia el pasado", como en el final de El gran Gatsby.

CAPÍTULO 3

LITERATURA Y COMPLOT: PIGLIA Y DOSTOIEVSKI

Era su orgullo lo que sentía cruelmente herido.

Raskolnikov estaba enfermo de aquella herida.

¡Oh, cuán feliz habría sido pudiendo acusarse a sí mismo!

Entonces lo habría soportado todo,

hasta la vergüenza y el deshonor.

Fiódor Dostoievski

El segundo cuento[1] que publicó Piglia, en 1964, fue "Mi amigo"[2], incluido también en La invasión, donde encontramos ya los gérmenes de esa poética anfibia, microscópica, oblicua, estrábica, fragmentada y conceptual que ha caracterizado al escritor argentino.

Hablar de cualquier texto del autor de Respiración artificial supone lidiar con la tensión entre lenguaje y silencio, sello de identidad de una obra que se (re)crea en las zonas de penumbra y en los espacios intersticiales para hacer del secreto y la conjetura dos de sus principales resortes. Hay que poner atención entonces a los vacíos, a la información escamoteada en el texto para aprender a leerlo entre líneas, puesto que en esas alusiones veladas se empozan los sentidos de una producción literaria conformada en su condición de exilio, por la extrañeza o extranjería que le imprime el uso de cierta literatura mundial. La consecuencia es la representación de una memoria perforada, transcultural, impersonal y atomizada que ha encontrado en el tema del complot una de sus formas de ser y estar en la tradición argentina. Por eso en este capítulo me centraré en las teorizaciones de Piglia sobre la posibilidad de una literatura complotada, integradas como herramienta analítica y como objeto de meditación al mismo nivel que el relato "Mi amigo", en tanto que, como este, implican una misma concepción de la literatura en relación con los usos del silencio y la adopción del complot como estética de la resistencia. A saber: este doble enfoque postula un horizonte globalizador que va más allá del análisis de este cuento, haciéndose extensible a buena parte de la ficción pigliana y a una determinada serie de escritores argentinos y mundiales, cuyos máximos exponentes son, sin duda, Roberto Arlt y Fiódor Dostoievski, a quienes Piglia rinde un singular homenaje en su

primera publicación premiada. No obstante, hay que aclarar que el lenguaje utilizado en este texto sigue siendo directo, como el de Hemigway, a quien también hace un guiño en el título, que reproduce la misma estructura que

"My Old Man", "Mi viejo", que cuenta la historia de una derrota.

LA LITERATURA COMPLOTADA

Para Piglia, toda ficción narra —metafóricamente— las relaciones más profundas con la identidad cultural, las tradiciones (nacional / mundial) y la memoria. En su caso, y en el de la realidad "perdida" de Argentina, esa memoria está hecha de "palabras muertas" que apuntan a un lenguaje "ajeno", que se ha venido construyendo con fórmulas estereotipadas de la cultura popular y con los restos de un pasado incierto e impersonal que se ha convertido en identidad (Piglia 1995f: 58-59). Por un lado, Piglia lleva a cabo una lectura —amnésica y espacial— de la tradición literaria argentina sobre la base de una órbita de

cuestiones que parten de la compleja relación entre la cultura mundial y las tradiciones locales, como expliqué en la introducción: "las literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas, tienen la posibilidad de una manejo propio, irreverente, de las tradiciones centrales"

(1995f: 57). Y esa irreverencia ha consistido en armar "resistencias parciales", una voz especial, más allá de las fronteras, de la patria y de la propiedad, que ha tomado la forma del complot como modo narrativo particular: Los escritores actuales buscamos construir una memoria personal que sirva al mismo tiempo de puente con la tradición perdida. Para nosotros, la literatura nacional tiene la forma de un complot: en secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia olvidada. Buscan recordar la extradición, lo que ha pasado y ha dejado su huella (Piglia 1995f: 60).

Por otro lado, es necesario aclarar que el complot al que alude Piglia es entendido como una ficción potencial que se modula en las múltiples articulaciones que se dan entre narración y amenaza, conjura y secreto, economía y lenguaje, política y literatura. De esta manera, nuestro autor hace una operación de lectura de la ficción argentina en términos de complot, "como si siempre hubiese algo cifrado", id est, lee los textos entre líneas, que es un acto político además de una forma policial (Piglia 2007: 46). Entonces, la idea es rastrear, como un detective, los modos desviados —indirectos— en

que el complot está presente en el cuento de Ricardo Piglia “Mi amigo”, que vendría a servir de ejemplo de los usos literarios que definen una de las líneas centrales de su poética y de la tradición argentina (verbigracia, Arlt, Macedonio Fernández y Borges), la cual percibe el complot desde la clase, la economía y el poder. El ejemplo nacional paradigmático de esta forma de escritura es Roberto Arlt, que capta la noción de complot como un nudo de la política argentina: “el impacto de las ficciones públicas, la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la fragmentación el sentido, la lógica del complot” (Piglia 2007: 47).

Una lógica que sigue también Piglia en la construcción de sus relatos, y que designa una premisa muy productiva para ciertas operaciones de lectura, porque narrar un complot es contar cómo se narra una ficción.

Pero, antes, tenemos un antecedente en la literatura mundial: la literatura rusa, sobre todo Dostoievski, al que tanto le debe Roberto Arlt. Los usos de la novela rusa decimonónica en la obra de Ricardo Piglia, más evidentes en Nombre falso con su reescritura de Andreiev, han sido estudiados por Fruit Diouf (2017). En este texto desarrolla el tema del anarquismo, Bakunin mediante, que reaparece en La ciudad ausente y en Plata quemada y que llega a su máxima expresión en El camino de Ida, como la salida utópica, y, como contracara de su “teoría del complot” (2014). Recordemos la definición de Piglia, que alude al secreto y a la crisis del sentido derivada de una política de Estado represiva: A menudo, el relato mismo de un complot forma parte del complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza. De hecho, podemos ver el complot como una ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda (2014: 99).

En este rubro adquiere relevancia otro ruso, Dostoievski y sus obras Memorias del subsuelo, Memorias de la casa muerta,[3] El idiota, Los demonios, y Crimen y castigo. En estas narraciones se descifra cómo funciona la política, la economía (capitalista) y la sociedad de clases que también permea el relato “Mi amigo”, que leeremos al socaire de Crimen y castigo.

“MI AMIGO”

Este cuento fue el primero que Piglia decide hacer público y que resulta ganador

—ex aequo— de un concurso organizado en 1962 por la revista de

izquierda El escarabajo de oro. No por casualidad el texto pasó a ocupar el lugar central en la serie de relatos que integraron la publicación de 1967 y también —a pesar de las inclusiones— en la edición de 2006. ¿Por qué? La zona intermedia es también capital a la hora de estructurar una obra literaria, es el lugar "bisagra", el de la articulación, el que establece un posicionamiento claro del autor: este cuento

"central" es el que vertebra La invasión, y a partir de él se puede leer el resto, hacia adelante y hacia atrás. Por tanto, no es baladí la elección de dicho relato

para hacer aquí una lectura estrábica (mirando a Roberto Arlt y a Dostoievski), espacial (local / mundial) y complotada de su poética; a la manera de toda una serie de textos de la literatura argentina que tiene como núcleo constitutivo la correspondencia entre narración y política, ficción y complot. Y, como he anunciado, esta dialéctica nos obliga a leer entre líneas, atendiendo a la ausencia, a lo que el texto calla, al secreto que se desliza y desplaza, de nuevo, en una proliferación de sentidos múltiples que voy a ir desgranando.

Veamos: el cuento está narrado en primera persona y relata la amistad entre Miguel y Santiago Santos, oriundo de Misiones, que emigra a Buenos Aires para estudiar y acaba dedicándose a un negocio fraudulento de joyas, como una especie de Raskólnikov. Miguel es porteño, cursa segundo de Arquitectura, trabaja en una inmobiliaria y tiene una novia en Adrogué de familia acomodada.

Él es el narrador y a través de su mirada conocemos a Santos, descrito como un delincuente solitario, independiente, que huye de las mujeres y sueña con

"llenarse de oro" rápidamente —mediante negocios ilegales— para irse a Europa y vivir "como un duque"[4]: "el asunto es no tener nadie arriba. Mandar. Mandar en uno, pibe. Si mandás, si hacés lo que te da la gana, si sos libre, tarde o temprano llegás donde querés. Donde querés. Este país da para todo" (Piglia 2006a: 114). Esta es la lección que el "maestro" Santiago le enseña a Miguel, quien se encuentra en las antípodas de ese aserto: conservador, cobarde, pusilánime, conformista (como el narrador de "Tierna es la noche"). La amistad entre personajes tan dispares se cimenta en la admiración de Miguel por Santiago: "A mí, en el fondo, siempre me gustó Santiago Santos. Es uno de esos tipos que saben bien lo que quieren. Que están en algo y listo. Duro, concreto"

(115), que puede tener una lectura erótica, en la órbita de Hemingway. Pero aún más relevadora es la imagen que después nos dará Miguel de Santiago, ya que lo presenta como un auténtico ganador, un gran boxeador que sabe cubrirse y pegar: “Acá es como en el box, ¿viste el box?, cubrirse y pegar, cubrirse y pegar.

Todo lo demás es ballet. Y vos, ¿sabés lo que parece un bailarín de ballet al lado de un boxeador?” (115). Así, Piglia condensa en esta metáfora brutal la forma que cobran las relaciones sociales, y literarias, en la Argentina de los años sesenta, signadas por el fraude y expresadas en términos de un juego fatal —

duro y encarnizado como es el boxeo— en el cual siempre hay alguien que gana y alguien que pierde. No hay lugar para el empate, esto es, para sobrevivir o ganar dinero lícitamente en el país, como en Crimen y castigo: “¿Para qué carajo sirve estudiar en este país? Dígame, francamente, ¿a usted le sirve de algo ser

médico? Nosotros en tres años estamos en Europa dándonos la gran vida” (118).

La única salida es enriquecerse al margen de la ley, ser un criminal, huir a Europa y aspirar a una “buena” narración vital. Piglia evidencia de esta manera la tensión centro / periferia que marca no solo las conexiones entre Argentina y Europa sino entre la capital argentina (Miguel) y la provincia (Santiago):

“Ustedes, los porteños, se creen muy vivos y en el fondo son otarios con suerte”

(114). Y es que la capital, a pesar de lo que crean los “porteños”, no es “Europa”, sigue siendo el “margen”, un suburbio del mundo, hasta el punto de que el complot no viene cifrado con relación a la clase, sino a las operaciones económicas y al poder, que están fuera. Fuera del país y fuera de la ley, puesto que Piglia muestra —como Arlt y Dostoievski— que todo enriquecimiento es de algún modo ilícito: contra la sacralización del dinero en el sistema neoliberal propone el fraude, la estafa y el robo.

Esto mismo se trasladada a su literatura y al lenguaje —a la construcción narrativa— de tal manera que la oralidad se entiende como utopía máxima, muy en la línea de “Homenaje a Roberto Arlt” que, como señala Fornet, privilegia un tipo de crítica que hace énfasis en lo económico y en su importancia dentro de las relaciones sociales (véanse, por ejemplo, sus ensayos sobre La traición de Rita Hayworth

de Manuel Puig y sobre Roberto Arlt) […].

En el tema de la función del dinero Piglia encuentra una de las vertientes fundamentales de la literatura argentina. Dicha función se asocia al robo, la falsificación, el plagio y —a fin de cuentas— a la noción de propiedad (2005: 41-42).

El dinero, tanto en Piglia, como en Dostoievski, como en Arlt, es una máquina de producir ficciones: la "plata" no se gana (trabajando, jugando), se "hace"

(imaginando, falsificando, estafando). Para tener dinero hay que hacer ficción, narrar lo que se va a tener cuando se consiga, porque el dinero es causa y efecto de narración; el dinero es el "mejor novelista del mundo". La unión entre economía y lenguaje —el dinero se expresa, se convierte en signo— se liga a la de complot y narración (Piglia 2014: 116) en un cuento que habla del abuso de

poder económico, no por parte de un individuo aislado, en este caso Santiago Santos, sino de un sector considerable de la población argentina: "Medio país está metido. Es un asunto tan grande que uno no sabe si es legal o no, con todos los que están metidos. Usted va al banco y dice: 'De parte de Gerardo' y chau, se moviliza hasta el gerente. Es lo mismo que con divisas pero más seguro" (116).

Piglia cuenta una conjura contra el Estado, contra la economía neoliberal y las leyes de la apropiación capitalista, es decir, narra la forma en que se anudan los mecanismos de poder y contrapoder en el panorama político y social de la Argentina de los años sesenta. Un panorama teñido de corrupción, complot y juegos de poder en el que lo más importante es ganar al otro, ganar dinero,

"cubrirse y pegar". En este entramado fraudulento incursiona Miguel, instado por Santiago, amén de convertirse en un ganador, en un boxeador. Pero entra en el juego "haciendo trampa", sin arriesgarse del todo, sin dejar a su novia, su parapeto convencional: "para mí, Ana, mi novia, era una especie de puente,

¿sabe? Una seguridad. La seguridad de que en cualquier momento, cuando quisiera, largaba. Me ponía a estudiar de nuevo, me casaba y chau. Era como demostrar la diferencia, era mi resto. Como si no me jugara del todo" (116). Y

los conspiradores —como hace Santiago— deben estar dispuestos a abandonarlo todo porque la conjura exige soledad, "dedicación exclusiva", libertad. Pero Miguel sigue atado a Ana, y eso es lo que le

queda de “bailarín de ballet”, ya que las mujeres son vistas por Santiago como una amenaza o un peligro: “Las mujeres te terminan perdiendo, no sos libre. Además nunca podés estar tranquilo” (116). Por esta razón, una tarde de domingo Santiago decide contarle toda la “verdad” —el complot— a Ana y su familia. El secreto del narrador —su

“mentira”, su participación en el negocio de joyas— tenía un precio que Miguel no podía seguir pagando si no jugaba “limpio”: ser descubierto por su novia (dejar su otro yo), vivir bajo la amenaza de la delación, bajo la voluntad y poder de “su amigo” Santos, como le sucediera en Crimen y castigo a Raskólnikov con el novio de Sonia, que quiere delatarlo.

El personaje de Miguel confiaba en Santos, estaba seguro de su amistad, pero Santiago lo “traiciona” y lo delata ante su novia y los padres de esta: “Eso le pasa a uno, ¿vio? Cuando alguien dice una de esas cosas que es imposible decir, uno piensa: ‘Me están cargando. Se hace el gracioso, no te dije que este tipo es

un chistoso’” (118). A Miguel toda la escena se le antoja un “drama mudo”, “una película vieja” en la que todos sufren “y uno lo ve y ahora le da risa… Es como si no me hubiera pasado a mí… Ni sé lo que dije. Lo que recuerdo es que nadie me oía y él me dominaba o qué sé yo” (119). Luego vuelve a incidir en el efecto

“cómico” de esa dramática situación: “Igual que un velorio, ¿vio los velorios?, cuando de pronto a alguno se le da por contar cuentos verdes y uno empieza a sentir que va a reírse. Uno está triste, pero empieza a sentir unas ganas bárbaras de reírse” (120). Ciertamente, las tragedias siempre parecen irreales, nunca creemos que un suceso atroz nos esté pasando, y en algún punto tienen algo de grotescas. Aunque no deja de llamar la atención la forma en que Miguel explica los hechos: lo hace tan solo un día después y apenas puede exponer lo sucedido:

“Ya casi no me acuerdo nada, todo es muy lejano, una especie de niebla” (119).

Es, repito, como si no le hubiese ocurrido a él, como si estuviera contando la historia de otro. ¿Por qué? La única pista nos la da la frase última del cuento:

“Así. ¿Se da cuenta, comisario?” (120). Durante todo el relato, Piglia ha mantenido la ambigüedad del destinatario de la narración. Ahora

sabemos que es una instancia policial. Pero, ¿qué ha hecho? ¿Miguel, fuera de sí, otro, ha matado a Santiago? ¿Lo ha delatado ante la justicia como venganza? ¿Se ha convertido por fin en un boxeador, un criminal? Las causas de la traición de Santiago y de la

"confesión" de Miguel están hundidas en el silencio, porque lo que le importa a Piglia es el efecto que produce toda delación: una narración plagada de vacíos y huecos. Así, al final del texto, el complot se imbrica con el policial, toma la forma de este género, y se precipita la sombra del crimen: hay relato porque hubo delación, hay delación porque hubo criminal. Igual que en Crimen y castigo, al final el sujeto de la narración se encuentra, derridianamente, "ante la ley".

En conclusión, la poética hiperconsciente de Ricardo Piglia se proyecta desde su prístina publicación, "Mi amigo", texto extrañamente orillado por la crítica (a excepción de los ensayos de Becerra y Gnutzmann incluidos en el volumen recopilatorio de Orecchia Havas de 2012), que recupero aquí para pensar la narración del complot (nacional) desde la literatura (mundial) rusa. Esta impronta puede rastrearse no solo en este cuento, sino en Nombre falso, Prisión perpetua, La ciudad ausente, Plata quemada o Respiración artificial, donde Piglia, a la manera de Arlt-Dostoievski "parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el

fundamento de la ficción" (Fornet 2005: 23). Esto da paso a lo que será un leitmotiv en su obra: el elenco de voces que se avienen a distintos modos de narrar y que proyectan la violencia capitalista de la sociedad de clases, la delación, la falta de ética, de ley. En contra de Dostoievski, no hay castigo aunque haya crimen. La amoralidad permea el cuento y el delito; como en Arlt, dispara la ficción. Entonces, nos encontramos de nuevo ante una operación de transculturación narrativa en la que hay una "asimilación dialéctica" de Dostoievski en la tradición argentina a través de Arlt, y cuyo resultado, como describía Ángel Rama, es una superación, no solo una síntesis, de las dos culturas o tradiciones cruzadas.

[1] El primer cuento publicado en El escarabajo de oro en 1963 fue "Desagravio",

después de haber ganado el concurso de cuento de la revista el año anterior.

[2] Piglia ha declarado en varias ocasiones que el primer cuento que

escribió fue

"La honda", con evidentes huellas arltianas.

[3] En este libro Dostoievski, como Gramsci en sus Quaderni del carcere, escritos

en la prisión de Turi, relata su experiencia en la cárcel en Siberia, aunque en el

caso del italiano se trata de pensamientos teóricos y en el del ruso de la escritura

de una ficción.

[4] Por supuesto, el cuento tiene muchas huellas también de El juguete rabioso de

Roberto Arlt (véase Gnutzmann en Orecchia Havas 2012).

CAPÍTULO 4

EL PUNTO DE VISTA NARRATIVO: PIGLIA Y JAMES

La analogía entre el arte del pintor y el arte del novelista es, a mi entender, total.

Su inspiración es la misma, su procedimiento (teniendo en cuenta la diferente calidad del medio) es el mismo, su logro es el mismo.

Pueden aprender el uno del otro,

pueden explicarse y sostenerse el uno al otro.

Henry James

El arte es un asunto de perspectiva. Chagall plasmó esta máxima en su célebre Paris à travers ma fenêtre, donde no recrea solo lo que ve desde esa ventana, sino cómo lo ve: su experiencia de París es representada a través de signos cifrados que ponen de relieve el andamiaje de su concepción del "arte del pintor". Este cuadro evidencia la forma de la mirada de Chagall, la lógica interna de su arte siempre en movimiento, onírico y surrealista. La ventana y los marcos que la constituyen son los verdaderos protagonistas de la pintura, porque el punto de vista es lo que otorga sentido, lo que define la singularidad de la experiencia y del arte. James ya había subrayado lo mismo a propósito del "arte del novelista", utilizando

también esta imagen en su notorio y célebre prólogo a The Portrait of a Lady:

La casa de la ficción, en suma, no tiene una sino un millón de ventanas […].

Esas aberturas, de forma y tamaño desigual, dan todas sobre el escenario humano, de modo tal que habríamos podido esperar de ellas una mayor semejanza de noticias de la que hallamos. Pero no son más que ventanas, meros agujeros en un muro inerte, desconectadas, encaramadas en lo alto; no son puertas articuladas abiertas directamente sobre la vida. Tienen una característica propia: detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos, o al menos de prismáticos, que constituye, una y otra vez, para la observación, un instrumento único que asegure a quien lo emplea una impresión distinta de todas las demás […]. El ancho campo, el escenario humano, es la

"elección del asunto"; la abertura, sea amplia o abalconada o baja o como un tajo, es la "forma literaria"; pero, juntas o separadas, son nada sin la presencia del observador; dicho con otras palabras, sin la conciencia del artista (1975: 58).

Henry James fue uno de los primeros autores que, dando una vuelta de tuerca magistral al arte de la ficción, situó en el centro de la escritura los problemas de la narración y los convirtió en anécdota, antes que los formalistas rusos y que Hemingway. La "casa de la ficción" se presenta como la perfecta metáfora para ilustrar esta idea de la construcción en el relato a través del punto de vista narrativo, por eso se ha utilizado tanto en la historiografía literaria. El trabajo del escritor se fundamenta en el modo en que un narrador, no fiable, accede al conocimiento, que tiene la forma específica de la ventana desde la que se mira, como muestran James, Poe, Kafka, Hemingway o Borges. A esta nómina de autores se adscriben, entre otros, dos nombres más: Onetti y Piglia. El argentino, como sabemos, ha creado un espacio de lectura para su producción artística, una afilación literaria en que la referencia a cierto escritor o personaje se convierte en marca. Una de estas apropiaciones es la de Henry James, soslayada por la crítica pigliana. Ambos utilizan el punto de vista para problematizar lo real y la verdad, aunque Piglia cruza a James con Onetti, como hiciera con Puig y Fitzgerald y Arlt y Dostoievski.

No hay que olvidar que el escritor de Adrogué dedicó un curso en la Universidad de Buenos Aires a Onetti (véase Piglia 2019), y un ensayo titulado "Secreto y narración" a una de las nouvelles más fascinantes

que ha producido la literatura latinoamericana en el siglo xx: Los adioses. Aquí Piglia rescata un episodio que

recoge Emir Rodríguez Monegal en el prólogo que redactó para las obras completas de Onetti en los setenta: Borges, Monegal y Onetti se reúnen en un bar, y en el transcurso de la conversación, el artífice de Santa María plantea:

"¿ustedes qué le ven al coso ese, Henry James?". Piglia aventura que fue en ese momento cuando Onetti decidió escribir Los adioses, como aportación al espacio jamesiano. Esta nouvelle, en su opinión, es uno de "los grandes textos que se han escrito en esta lengua", "cuyo sentido se desplaza continuamente". Piglia siente predilección por esa "abertura" que instauró James y continuó Onetti, por esa ventana que emerge a la superficie en la escritura, a la manera de Chagall, y que se encaja en unos marcos específicos: narradores débiles que cuentan para descifrar, para narrar la historia de otro —como mirando a su vez a través de una ventana—, activando dos resortes: el desplazamiento y la distancia.

Ricardo Piglia se adhiere a esta serie, que también transita Hemingway, como escribí en capítulos anteriores, y despliega una modalidad de marcos que evidencian la construcción narrativa en sus nouvelles, relatos y novelas. Pero sobre todo, esto aparece con claridad en otro de los cuentos de La invasión, "El pianista", que ejemplifica visiblemente esta problemática jamesiana de cómo se cuenta una historia. Y es que Piglia escoge, dentro de ese linaje, marcos emparentados con Henry James y con Juan Carlos Onetti, ventanas dentro de ventanas: "relatos alternativos, versiones anónimas que condensan de un modo extraordinario un sentido múltiple. El relato condensa, sugiere y fija en una imagen un sentido múltiple y abierto. En literatura hay una diferencia muy importante entre mostrar y decir" (Piglia 2006b). De ahí que la narrativa de estos escritores no apueste por decir directamente, sino por hacer ver y dar a entender; por las composiciones que esconden un secreto a la manera de Los papeles de Aspern, Los adioses o el mismo "El pianista". Recordemos el argumento de la nouvelle de James: la señora Prest pone al narrador-crítico sobre la pista de la existencia de unas cartas de amor que el autor Jeffrey Aspern envió a una ex amante, Juliana Bordereau, que vive con su sobrina en un antiguo palacio decadente de Venecia. El investigadorcrítico, en su afán por conseguir esa correspondencia secreta que habría de iluminarle en sus estudios, se aloja en el palacio a cambio de una buena suma de dinero. Mientras vive allí, juega a seducir a Tita Bordereau, la sobrina soltera que le permitiría llegar al codiciado y misterioso epistolario de amor

de Aspern, que siempre se había negado a vender su longeva tía, guardado con recelo en un cajón bajo llave. El final es harto conocido: la sobrina decide destruir las cartas —para desconsuelo del universo

literario— cuando se da cuenta de las verdaderas intenciones del crítico y el secreto nunca se resuelve. En esto coincide con el final irresuelto de Los adioses y con "El pianista": la distinción está en la mirada —los ojos— de James desde la modernidad occidental y los de Piglia y Onetti desde la vanguardia periférica.

A la vista de lo expuesto, son dos los marcos jamesianos que pone de relieve este cuento de Piglia. El primero atañe a la escritura y lo he subdividido en tres encuadres: el inicial se refiere a la motivación de la narración (¿cómo se conecta el narrador con la historia?) y puede pensarse como el modo en que éste decide mirar por la ventana lo real; el segundo apunta a la circulación de relatos que condiciona el desarrollo de dicha historia (¿quién sabe qué?): las miradas de los otros por la ventana. El tercer encuadre se centra en la significación —sentido—

que el narrador otorga a la historia (¿por qué se apropia de la materia narrativa?).

El segundo marco al que voy a atender alude a la lectura y a los vacíos de significación que dejan los textos (¿cómo leer los silencios?), y que deriva en ambos casos en un uso concreto del lenguaje y en la cristalización narrativa de la forma de acceso al conocimiento: no podemos leer / acceder a la verdad.

ESCRITURA: NARRACIÓN Y SIGNIFICACIÓN

Empezaré por el interrogante uno: las historias que se cuentan y la relación del narrador con estas. Para ello hay que reparar en las primeras líneas del texto, donde se arraciman las claves de la narración que vendrá. En "El pianista"

leemos:

Hay distintas maneras de contar esta historia —dijo el pianista— porque no es cierto que una imagen valga más que mil palabras. Si el juez hubiera escuchado a la chica en vez de verla, todo se habría aclarado. No el crimen, si es que hubo un crimen, pero al menos la verdad (2006a: 158).

El pianista es el principal narrador-testigo de la historia —la voz cardinal— que es contada a otro narrador cuya identidad no es

descubierta y cuya mediación es nimia. Los hechos transcurren en un "pueblecito perdido de la frontera de Brasil", donde una chica "extranjera" se va de excursión a la selva con su amante — "Míster Morrison", otro extranjero— y un guía de la zona, Toninho.

Mueren los dos hombres y desaparece la mujer. Entonces, envían a la zona a un juez que habría de investigar el doble crimen. El pianista narra la historia de las vicisitudes de este juez, sus pesquisas y su particular modus operandi. El misterio de los asesinatos queda sin resolver —no se cuenta esta historia—

porque lo relevante es la actuación, la personalidad enigmática del juez. Pero

¿cómo obtiene estas informaciones el pianista?: "Después repitió que él conocía la historia de la chica y el juez mejor que nadie porque se pasa las noches escuchando aventuras y delirios y sueños de todos los desesperados que venían a morir a la frontera" (159). Así se conecta el pianista con la historia, dándonos por la vía de la descripción de su posición (inmóvil y privilegiada: detrás de un piano) las claves del relato: aventura, delirio, sueño. Desde el principio, sabemos que se nos está narrando una historia pasada desde el presente, y que el relato de esta nos provee de pistas y signos de lo que va a suceder: la chica es la trampa.

Piglia escribe:

Para empezar, la chica estuvo varios días en el pueblo (y vino a verme) antes del accidente. Si después quiso escapar ella sabrá por qué. La selva transforma a la gente y la enloquece, pero ella era más loca antes de llegar que después de haberse ido. Loca es un decir. Nunca se vio una mujer así por estos territorios.

Bella como un ángel y distinguida como una princesa polaca. Clide Calveyra. Se sentaba ahí donde está usted a escucharme tocar y siempre me pedía The Lady Is a Tramp y yo se lo tocaba como si fuera Bill Evans y ella, si había bebido suficiente ginebra, cantaba en voz baja algunas estrofas, solo para mí, imitando el estilo sosegado de Maria Bethania (160).

El pianista, narrador no fiable, nos escamotea información del pasado de la chica e inicia una narración que estará permeada por la subjetividad de sus juicios y su forma de ver —sus ojos— a los personajes (la chica es bella, loca y distinguida).

Lo mismo ocurre con respecto al juez. Cuando lo vio por primera vez

tocaba How Deep Is the Ocean de Irving Berlin: la música se liga a las historias como

una suerte de banda sonora. Más tarde el pianista aclara: Él empezó a venir para escucharme hablar de Clide, porque yo había visto de cerca a la muchacha y se me acercó para tener una visión un poco más directa de las cosas. Era obvio que estaba obsesionado con ella, no ya con lo que podía complicarla en el crimen (si es que hubo un crimen) sino con el misterio de la muchacha (168).

El interrogante (encuadre) número dos se aviene a la puesta en escena de la circulación de relatos. Las distintas versiones de los hechos que se manejan van trenzando los hilos de una historia que se fragua sobre la base de multíplices conjeturas, como un chisme compartido. Y todo chisme implica cierto tipo de reducción, de parcialidad, interpretaciones de lo que se ve por la ventana, del exterior, de la realidad. Las enunciaciones del narrador se articulan desde la supremacía con respecto al resto de elucubraciones que se barajan en el cuento.

"El pianista" asevera: "Algunos dicen que la chica usó a Toninho como anzuelo para pescar a Míster Morrison pero si uno ha visto, una vez, los ojitos de gato de Morrison se dará cuenta de que eso es imposible" (160). Su opinión destaca sobre la de la masa, que es percibida como un conjunto informe. Pero este razonamiento encierra otra duda: ¿Cómo lee / mira *narra el pianista? Este narrador, como el de Los papeles de Aspern y el almacenero de Los adioses, tiene una perspectiva limitada (apenas se mueve de detrás del piano): su narración se instala en la subjetividad, cimentando su identidad en la diferencia con la otredad, en su forma aventajada de mirar* interpretar. De este modo, el pianista —la metonimia permea el relato, como en Onetti, y los personajes se definen por su profesión— funge de mediador en la narración, de centro de articulación del poder, re-creando historias, reproduciéndolas y transformándolas a la manera de los chismes. Sin duda, el carácter del pueblo, una pequeña comunidad en la selva (como la casa en la isla veneciana de James o el sanatorio de tuberculosos de Onetti), favorece y estimula la habladuría, la murmuración, el fisgoneo, que alimentan la materia narrativa que va produciendo el pianista, cuya opinión sobresale por encima de las demás: "Dicen que ella lo mató por la plata.

Falso, si le alcanza con cruzar las piernas para conseguir lo que quiere. Y además falso porque ella nunca tuvo familia y por lo que se sabe terminó apelando, para protegerse, a un abogado muerto de hambre" (160). Pero la investigación, como

la del crítico de Aspern o el almacenero de Los adioses, la lleva a cabo el juez (otro que observa desde la ventana), cuyo oficio es atender a distintas versiones,

"tramas", "igualmente verdaderas e igualmente siniestras" (165). Él se encarga de hablar, de entrevistar a los habitantes del pueblo, cuyos relatos "confirmaban, desmentían, completaban lo que se veía en las imágenes filmadas" (165).

Existían unas grabaciones en vídeo de la excursión y de las últimas horas de la pareja y Toninho: "Claro que cuando se pudo ver lo que Morrison había filmado antes de morir ya todos en el pueblo teníamos una versión y nadie necesitaba otra pruebas ni creía en las imágenes. Nadie, claro, salvo el juez" (162). La imagen frente a la palabra, como anunció el narrador al empezar el cuento. Las mil palabras que conforman los relatos del pueblo solo tienen en común la figura de la chica, "Como si solo la mujer hubiera existido realmente, y todo el resto, incluso los muertos, fueran ficciones, conjeturas. En ese juego de imágenes y de falsas realidades quedó capturado el juez" (165). Las imágenes que solo mira el juez, como las cartas que solo mira (lee) el almacenero o la amante Bordereau, funcionan como dispositivo de la narración: conjeturar, adivinar, deducir, especular, reflexionar, contemplar. Por esta razón, la construcción de este cuento está condicionada por el desarrollo (versiones) de la historia: quién sabe qué.

Abordaré ahora el tercer encuadre, y su interrogante, del primer marco: la significación; la causa de la atracción *fascinación* fijación del narrador por el juez, que a su vez se siente fascinado por la imagen de la joven. Una posible lectura sería aquella basada en un paralelismo entre ambos: el juez se presenta como el alter ego del pianista: "Nos entendimos enseguida, el juez y yo, por el chiste del mono, porque ninguno de los dos era de aquí, porque los dos habíamos perdido todo salvo el prestigio incierto de lo que parecíamos ser (un juez, un pianista) y porque ninguno de los dos hubiera hecho lo que el otro hacía" (167).

Los dos tienen una profesión "solitaria", son cultos y vienen de fuera (como almacenero y el jugador): de ahí su distinción. El juez era un empecinado, un hombre abstracto, lo que yo llamo un hombre abstracto, que vive de acuerdo con sus principios y solo hace juicios críticos a priori, un kantiano, un discípulo de Kelsen, cuya concepción básica, su razón suficiente, diría, era que solo hay que creer en lo que se ve y solo en eso (162).

El pianista también cree en lo que ve ("si uno ha visto, una vez, sus ojitos de gato"). El ver y el hablar "representan una manera de distinguir literalmente entre punto de vista y voz" (163). El pianista mezcla ambas cuestiones, pero el juez solo se basa en el punto de vista: la imagen y la mirada. El juez que, como he dicho, es el que investiga (igual que el almacenero), pero no es el que narra: su voz es apenas un detalle al margen del relato, porque lo importante es la motivación de sus acciones: "Buscaba detalles, rasgos que confirmaran lo que ya sabía. Parecía enfermo, enfurecido" (168). También el almacenero buscaba una confirmación de sus suposiciones, de su "vaticinio" acicateado por su superioridad y por la atracción que siente por la supuesta hija del jugador, como el crítico de Aspern lo busca en su relación con la sobrina de la amante Bordereau. De otro lado, el juez cae en la "trampa" seductora de la chica y se enloquece por ella. Esa fue su perdición: "El juez fue juzgado" porque dictó una sentencia "con esos testimonios y esos datos que cualquiera hubiera descartado"

(170), solo para ver a la chica. Una sentencia que fue apelada porque ponía en tela de juicio "su conducta jurídica y su ética profesional" (171). Esto es lo que atrae al pianista-narrador: "la pérdida por parte del sujeto investigador de su condición de representante de la ley" (Arias Toledo 2006: s.p.) a causa de su obsesión por la chica. Piglia da una vuelta de tuerca más y señala la vulnerabilidad del agente del Estado, la conducta ilícita del juez, y su falta de rigor. Su profesión es dictar sentencia, hacer valer la verdad, pero no lo consigue: y es que no existe una "verdad" —esto es lo que pone de manifiesto Piglia— en el relato de la vida ni en el de la literatura.

LECTURA: NARRACIÓN Y SILENCIO

Queda trazar la línea del segundo marco sobre el que se construyen las tres ficciones James-Onetti-Piglia: el que apunta al lector que, acicateado por estas irresoluciones, busca re-velarlas mirando por esas ventanas. En este plano lo que encontramos es un desplazamiento del sentido y la problemática de la escritura a la lectura: la enunciación vaga de las distintas partes de una historia como mecanismo esencial de la narración. La perplejidad nos asalta reiteradamente:

¿de qué forma consiguen esto los narradores? Las historias se van armando a

través de una pléyade de modos narrativos, y en primera instancia tenemos las observaciones objetivas y factuales: un juez es destinado a un pueblo a investigar un doble asesinato, se instala en un hotel, ve

unas imágenes grabadas, se obsesiona con la chica y la declara inocente. En segunda instancia, están las insinuaciones que agrega el que narra a lo que ve, y que se traducen en opiniones subjetivas y juicios de valor: “un hombre abstracto”, “irónico”. Y finalmente, contamos con las conjeturas de los informantes, encarnados en la voz múltiple de un pueblo supeditado a los juicios del pianista y a la impresión del juez.

Estas aristas cumplen una función perspicua y van reforzadas por una miríada de dispositivos textuales: la elipsis, la prolongada posposición de datos aclaratorios y su escamoteo, la sintaxis instalada en el terreno de la hipótesis: “como si…”. Y

es que, repito, estos modos narrativos, totalmente jamesianos, no se avienen a una realidad (y en todo caso, esta sería fragmentaria, incierta, parcial, falsa), a una historia con principio y fin, sino a sus aproximaciones y asedios. “La historia se iba construyendo en fragmentos, una historia densa, cada vez más perversa […]. A partir de ese itinerario podrían tejerse varias tramas igualmente verdaderas e igualmente siniestras” (165). Esta relatividad del conocimiento y dificultad del acceso a la “verdad” recala en el secreto indecible y el misterio irresoluble de la muerte de los dos hombres. ¿Por qué mueren? Tampoco sabemos el contenido exacto de las imágenes que únicamente ve el juez, ni siquiera el pianista enuncia que él las haya visto: “A la madrugada, si alguno de nosotros salía a caminar por las calles vacías, veía siempre, en el piso alto del hotel, al juez, fumando, en el balcón, buscando el fresco de la madrugada con la luz mortecina del proyector iluminando apenas la ventana del cuarto” (168). El lector está en un nivel más cercano al narrador, aunque este no ofrezca todos los datos que conoce ni sepamos por qué narra parte del contenido de las imágenes.

El misterio de la mujer termina por seducir al juez y la declara inocente amén de que la chica deje de esconderse y pueda verla en persona. Pero lo hace sin suficientes elementos de “juicio” (guiado solo por el deseo) y por eso, es castigado por el Estado.

Por todo ello, el pianista nos dice que “hay distintas maneras de contar esta historia”, y que la suya, aunque favorecida, es otra más y está en el mismo plano que la del lector. Y es que lo que quiere Piglia es demostrar que es imposible la

aprehensión de una verdad: esta es una incógnita para todos, hasta para la autoridad judicial. Lo único que se puede narrar es una investigación (la del juez), que es el intento falaz de apoderarse de la

verdad por la vía del chisme, las intrigas, los enfoques, *etc.* Lo único importante es el hecho de narrar. Esta es la lección de Piglia que aprende del cruce de Henry James con Onetti: lo que adquiere relevancia no es poseer esa verdad ni llegar a una interpretación —

lectura— veraz (es un misterio para el argentino, y para el uruguayo un secreto que solo conoce el narrador), sino captar la forma, la complicación del punto de vista narrativo, evidenciar los marcos que constituyen la ventana del relato —

que contiene en su interior otras ventanas—, la autorreflexión sobre el acto creativo. Así, lo verdadero no ha de buscarse en la historia, sino en la actividad artística, en el posicionamiento estético, diría Henry James. Y esa es la fuerza motriz de los textos, lo que les imprime sentido. Esa es la forma de la ventana a través de la que Piglia enmarca, como James, como Onetti, su ficción.

CAPÍTULO 5

ESCRITURA Y DINERO: PIGLIA Y CAPOTE

El mundo es un museo de diamantes.

Henry James

El cuento titulado "El joyero" es el que abre el volumen reeditado de La invasión en 2006, y aunque permaneció inédito hasta esa fecha, la anécdota que le da forma estaba ya prefigurada en una "historia personal" que Piglia relató en una entrevista de 1997:

Yo estaba haciendo el servicio militar y había unas maniobras, y me pusieron a cuidar un camino secundario y pasó una muchacha en un auto, mientras las maniobras esas eran eternas, y las cosas no empezaban nunca […] pero justo en el momento en que yo, por debilidad, por no ser suficientemente militar, dejo pasar a esa muchacha, sucede algo que podía haber sido una tragedia […] ¿qué hubiera ocurrido si una bala hubiera matado a esa muchacha? Porque si una bala la hubiera matado, seguramente yo no estaría aquí hablando con ustedes. Quiero decir que hay algo, esta idea de las vidas posibles, los momentos donde de pronto la vida de uno pudo haber tomado una dirección imprevisible: hubiera ido preso, no sé qué hubiera ocurrido en la cárcel…" (Piglia 1997: 23).

Piglia retoma esta imagen años más tarde en "El joyero", donde "el Chino", el protagonista, sufre la misma tragedia, y es juzgado y encerrado en prisión por la muerte de una muchacha, por su

acendrada debilidad; obsesionado por ese

instante pusilánime en que la dejó pasar. A nuestro autor le preocupan los mundos posibles, las vidas ficticias, las historias ausentes, los instantes en los que una pequeña decisión da vuelta un destino. “Las casualidades no existen”, solía repetir Piglia en sus clases, y quizás por este motivo o porque tuvo “suerte”

simplemente, durante los años que “el Chino” pasó en la cárcel, el “flaco Pura”

le enseñó el oficio de joyero. Trabajaban de noche, haciendo anillos y cintas a las mujeres de los coroneles. Después, al salir de prisión, “el Chino” se sigue dedicando a hacer anillos: a eso y a enloquecerse de celos por su mujer Blanca y por la ausencia de su hija Mimi. Observamos pues que también en este cuento el pasado perdido, en el que estaba la mujer, significa el presente de su ausencia. El sueño y el recuerdo de la pérdida, de nuevo, son el motor del relato: repetir una imagen, recordar, narrar:

Eran casi las tres de la mañana. Blanca no se iba a despertar. El dormitorio estaba a la izquierda, cerca del baño. La puerta estaba abierta. Se asomó y la vio.

Estaba desnuda, tendida sobre las sábanas, durmiendo con un hombre. El tipo estaba de espaldas, en calzoncillos. Ella le pasaba el brazo sobre el cuerpo. Se quedó un momento inmóvil, la pieza estaba igual, incluso vio su radio-reloj en la mesa de luz. El corazón le latía tan fuerte que pensó que iban a oírlo. Se acercó a la cama y sintió (o imaginó que sentía) el perfume del cuerpo de Blanca. Estuvo un rato ahí, inmóvil. Se obligó a salir del cuarto y volvió al living (Piglia 2006a: 43).

Por otro lado, nos encontramos ante otro de los grandes temas de Piglia, que dijimos le debe al formalismo ruso: la exhibición de los modos de producción, la ficcionalización del oficio del escritor, con nítida reminiscencia de Hemingway, que repetía la idea de que hay que pulir la prosa como una joya. Esto es, el escritor debe trabajar como un joyero, el detalle de cada pieza, de cada significante, cuyo valor es incalculable en una sociedad capitalista, porque la relación entre literatura y dinero, como sucede en Plata quemada, es desigual e imposible:

El inventor, como el artista, se aleja del dinero y del lenguaje común, según

Piglia. Los artistas son obstinados soñadores de mundos imposibles, y como los filósofos, forman parte de una serie que encuentra su lugar en los intersticios. El laboratorio del inventor con los años se ha transformado en “el taller del artista”.

Podemos decir, como el inventor de Russell, el artista es el octavo loco (Gusmán 2018: 69).

ESCRITURA CON DIAMANTES

La poética del dinero de Ricardo Piglia se adscribe a dos series esenciales que se combinan: de una parte Macedonio Fernández y Borges; y de otra, Arlt y Onetti.

Podríamos incluso barruntar —quizás siendo muy reduccionistas— que Macedonio Fernández es a Borges lo que Arlt es a Onetti. Aunque, entre todos ellos, el precursor más evidente y abordado por la crítica (además de Macedonio Fernández para La ciudad ausente) es Roberto Arlt. Su huella se puede rastrear en los cuentos de La invasión, Nombre falso o Plata quemada; donde Piglia, como Arlt, “parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción” (Piglia 2001a: 23).

El tratamiento literario arltiano que me interesa para abordar “El joyero” es el que tiene que ver con la falsificación y la literatura —economía y lenguaje—

como núcleo temático que atañe también a Truman Capote y a Rodolfo Walsh.

Por un lado, tenemos Nombre falso que es la nouvelle que pone en primer plano este asunto desde una forma literaria: para escribir no solo se necesita talento sino dinero y tiempo, porque la literatura es un robo y el plagio su condición necesaria. El asunto se retoma en Plata quemada, “sangre fría, plata caliente”, donde pone en práctica la técnica de la no ficción, el uso del periodismo, como hace Walsh, para construir o descubrir mitos, como forma de “iluminar y no copiar la realidad” (Piglia 2016c: 49). Lo que hace en esta novela Piglia es presentar el ambiente de los delincuentes —a la manera de Capote— sin caer en el regionalismo, destacando el aislamiento, la soledad, la represión y la ponzoña del dinero en la economía capitalista. El mismo mundo de infractores de la ley

asociado al encierro se retrata en “El joyero”, pero combinado con la

técnica esteticista de Nombre falso para significar el proceso de escritura.

Ya he mencionado que la presencia de lo carcelario es recurrente en la narrativa pigliana, pero en este cuento la cárcel no es perfilada desde la negatividad, sino todo lo contrario: para "el Chino" no es una mala época, porque entre rejas se sentía tranquilo y seguro: "al Chino le gustaba el aislamiento, el silencio, la llama blanca de la soldadora de acetileno […]. Ahora, al recordar aquellos años de encierro y soledad […] el Chino se sentía perdido y pensaba que solo entonces había podido vivir en paz" (Piglia 2006a: 22-23). En esta ocasión, y ahí radica su excepcionalidad, el convicto es equiparado con el escritor y con su oficio. Por eso, Piglia vindica la cárcel como forma de escritura, el lugar de la pura narración y de la no experiencia del que hablamos en capítulos anteriores.

En la cárcel

prevalece la individualidad, el yo no se diluye en la masa. El presidiario se asemeja al escritor, pues como él, dispone del tiempo y de la soledad básicos para su labor, tiene un pasado que pesa sobre sí y que debe purgar (ya sea en el calabozo o sobre la página en blanco) y al menos una historia que contar. Para ambos, además, el arte de narrar, lejos de ser un lujo, se convierte en un imprescindible acto de sobrevivencia (Fornet 2005: 139).

De otra parte, en la cárcel no hay dinero: se acaba con el conflicto de la economía literaria: no existen ni el problema del precio justo ni el de la palabra justa (Fornet 2005: 140). Como en Plata quemada, en "El joyero" las operaciones económicas están siempre al margen de la ley y el enriquecimiento es de algún modo ilícito: contra la sacralización del dinero en el sistema neoliberal se propone el fraude, la falsificación, la estafa y el robo. Y esto se trasladada al lenguaje —a la construcción narrativa— de tal manera que en la novela este lenguaje se entiende como utopía máxima y se forja desde la impostura. Muy en la línea de Nombre falso que, como señala Fornet,

privilegia un tipo de crítica que hace énfasis en lo económico y en su importancia dentro de las relaciones sociales (véanse, por ejemplo, sus ensayos sobre La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig y sobre Roberto Arlt) […].

En el tema de la función del dinero Piglia encuentra una de las vertientes fundamentales de la literatura argentina. Dicha función se asocia al robo, la falsificación, el plagio y —a fin de cuentas— la noción de propiedad (Fornet 2005: 41-42).

Esta relación entre economía y lenguaje tiene su antecedente más claro y directo en Arlt, pero uno de los más afamados novelistas que han ingresado en esta suerte de genealogía literaria —donde se inscriben entre otros, Mallarmé y Saussure— es André Gide con Los monederos falsos (1925). Tal y como señala Jean-Joseph Goux, en su extraordinario ensayo Les monnayeurs du langage, esta obra es la que mejor ilustra la crisis de la novela realista —la fe en la equivalencia general entre significante y significado, la palabra y la cosa—, que coincide con la crisis del gold money, que después retoma Piglia en Blanco nocturno, situando la acción de esa novela en 1972, un año después de que se acabara con el equivalente en oro.

Se da entonces una homología estructural entre dinero y lenguaje, y se pone en tela de juicio el sistema realista de representación: del lenguaje figurativo se pasa a la novela de ideas, al énfasis en la construcción, muy en la línea de la poética de Piglia: una novela que es la historia de la escritura de una novela y del uso combinado de diario y la ficción. Gide en Los monederos falsos propone la imagen de una moneda ficticia: pintada de oro (aparenta serlo), pero de cristal por dentro: se vuelve transparente por el uso, como la novela donde se descubre gradualmente la transparencia de la ficción. La moneda y la palabra son instrumentos de intercambio. Por eso Piglia, que va más allá, propone la imagen de un nombre falso, que es una de las operaciones de máxima falsificación. Lo falso es tomado por real y de nuevo todo se enfoca en la mirada: una visión constructiva, microscópica, de la narración y no representativa, porque la obra de arte construye su propia realidad en la intersección entre el valor y el precio.

Aunque Piglia ha hablado de monedas falsas en otras narraciones como “El fotógrafo de Flores”, en “El joyero” no se alude directamente al dinero, sino al mercado de los diamantes en relación con lo carcelario y delictivo. No obstante, a través de la metáfora del joyero Piglia piensa ciertas cuestiones literarias en términos de política

económica: corrupción del sistema, hipocresía e ilegalidad:

"Hacían cintillos para las amantes de los coroneles y solitarios para las hijas que festejaban el cumpleaños de quince. Según Pura, ellos dos sostenían la economía de todos los oficiales de artillería de la provincia de Buenos Aires. (Manejaban miles de pesos en oro y brillantes; no hay lugar más seguro que una cárcel militar.)" (Piglia 2006a: 22). La imagen es de una belleza brutal: un convicto tallando un diamante, un preso que produce joyas. El oficio del joyero es como el del escritor: hacer anillos de Moebius, narraciones —escritura esmerilada—

para mujeres, que son las verdaderas y últimas lectoras, porque la literatura para Piglia siempre es femenina. El joyero y el escritor necesitan soledad, asilamiento y en ambos gravita la imposibilidad de un fin: "Un anillo bien hecho podía llevarle meses. En el fondo nunca estaban terminados. Se podía seguir laminando la piedra y puliendo el engarce hasta que el metal y el diamante parecieran formar un solo cuerpo invisible" (25). De hecho, malvenderá un anillo sin terminar — que viene a ser como "quemar plata", adulterar la literatura

— para ir a Mar del Plata a ver a su hija. Es curioso porque, como sabemos, la etimología de "joya" está relacionada con la idea de "juego": viene del francés

"joie", alegría, gozo y por extensión "alhaja", del latín "iocus" que tiene que ver con bromear y jugar. "El Chino" cuando llega a Mar del Plata vende su anillo de diamantes, su joya, en aras de comprarle un juguete a la niña. Y con este movimiento Piglia vuelve a plantear la idea de la literatura como juego, la equivalencia entre una joya — escritura— y un juego.

Por otro lado, el joyero, como el escritor, trabaja con la vista y con las manos, con un elevada concentración y pulso firme: "era imposible tallar esos modelos con las máquinas actuales, era preciso usar tornos y esmeriles primitivos porque la piel de la pieza era tan fina que se rompía con solo mirarla" (19). En "El fluir de la vida", ya aparece la imagen de la lente: "una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar en un instante fugaz, toda la verdad"

(1988: 77). La literatura es transparente, de cristal, del mismo material que la moneda falsamente pintada de oro de Los monederos

falsos. Lo relevante es

conseguir esa forma en la narración: “Un rayo blanco iluminaba un punto preciso de la piedra sin provocar reflejos. Parecía un minero trabajando en la galería subterránea de un universo en miniatura. Tallar es algo que se hace casi sin ver, por el instinto, buscando la rosa microscópica en el borde la piedra, el pulso liviano y suave” (Piglia 2006a: 19-20). Y lo más complejo es tallar un diamante, escribir literatura. El diamante, como la buena ficción literaria, es un material asombrosamente duro, aunque bastante frágil: casi imposible de rayar (imperecedera), caro y escaso. El parangón es claro. Pero lo más curioso es que el diamante está compuesto de carbono, igual que la mina de un lápiz, con distinta estructura cristalina. Es más, en determinadas condiciones atmosféricas el diamante se convierte en grafito. La transformación sería lenta y no es posible detectarla a escala humana: ni siquiera con la mirada microscópica de un joyero o la lente hipermétrope de un escritor.

La combinación de escritura con diamantes nos trae a la memoria inmediatamente a Capote, otra vez, ahora su nouvelle Desayuno en Tiffany’s y la versión cinematográfica que hizo Blake Edwards en 1961 con la exultante Audrey Hepburn en el papel de Holly Golightly. De hecho, en esta narración de Capote también se combinan los ingredientes que usa Piglia en la receta de su joyero, permitiéndonos leerlo como un precursor de Piglia, antes incluso que Plata quemada, donde la asociación entre ambos es directa: tenemos joyas, cárcel, la escritura desencadenada por la ausencia de la mujer y la combinación perfecta de fantasía y realidad. Reproduzco el argumento: el narrador es un escritor que se fascina por Holly, una “desviacionista romántica”, una “chiflada”, una “farsante auténtica” que está convencida de que es quien es por lo que se ha imaginado que es: vive en otro plano de la realidad y hasta su lenguaje es irreal (medio francés), y artificial (se evidencia la construcción). Holly, en este texto, vendría a fungir de escritura, de ficción, en términos piglianos, encarnando el adulterio y la falsificación: “Quiero seguir siendo yo cuando una mañana, al despertar, recuerde que tengo que desayunar en Tiffany’s” (Capote 1990: 38).

Holly se oculta en unas gafas de sol, se pone su máscara, un barniz de oro como la moneda falsa de Gide: “Era la primera vez que la veía sin las gafas de sol, y en ese momento resultaba obvio que eran, además, gafas de aumento, porque sin ellas sus ojos me escudriñaban bizqueando, como los de un joyero. Eran unos ojos grandes, un poco azules, otro poco verdes, salpicados de motas pardas: multicolores, como su pelo; y, como su pelo, proyectaban una luminosidad cálida y

viva" (Capote 1990: 21). Holly, irremediablemente literaria, vulnerable,

frágil, obscenamente tierna y hermosa: lectora insomne de libros alucinados.

Desterrada, con un pasado silenciado (la narración también se forja aquí en torno a esos vacíos) y sin pertenecer a nadie (no tiene dueño ni autor), parece que se va a hacer añicos como un diamante:

—No quiero poseer nada hasta que encuentre un lugar en donde yo esté en mi lugar y las cosas estén en el suyo. Todavía no estoy segura de dónde está ese lugar. Pero sé qué aspecto tiene. —Sonrió, y dejó caer el gato al suelo. —Es como Tiffany's —dijo—. Y no creas que me muero por las joyas. Los diamantes sí" […] Pero no es eso lo que me vuelve loca de Tiffany's. Oye, ¿sabes esos días en los que te viene la malea? (en la película se habla de un "día rojo").

—¿Algo así como cuando tienes morriña?

—No —dijo lentamente—. No, la morriña te viene porque has engordado o porque llueve muchos días seguidos. Te quedas triste, pero nada más. Pero la malea es horrible. Te entra miedo y te pones a sudar horrores, pero no sabes de qué tienes miedo. Solo que va a pasar alguna cosa mala, pero no sabes cuál.

¿Has tenido esa sensación? […] he probado con aspirinas. Rusty opina que tendría que fumar marihuana, y lo hice, una temporada, pero solo me entra la risa tonta. He comprobado que lo que mejor me sienta es tomar un taxi e ir a Tiffany's. Me calma de golpe, ese silencio, esa atmósfera tan arrogante; en un sitio así no podría ocurrirte nada malo, sería imposible, en medio de todos esos hombres con los trajes tan elegantes, y ese encantador aroma a plata y a billetero de cocodrilo. Si encontrase un lugar de la vida real en donde me sintiera como en Tiffanys, me compraría unos cuantos muebles y le pondría nombre al gato (Capote 1990: 39).

Cuando le publican al escritor el primer cuento, "Letra impresa", él se va a Tiffany's y le compra una medalla de San Cristóbal. Ella le regala entonces una jaula vacía —no soportaba ver las cosas enjauladas—, una pajarera: una cárcel desde la que escribir historias como la suya, historias que empiezan con la

imagen —cinematográfica— de Holly apoyada en el quicio de la ventana secándose el pelo al sol y tocando en la guitarra Moon River. U otras que comienzan con la imagen de la hija de un joyero sentada

en la ventana a punto de saltar al vacío. Pero ambas remiten a la misma casa de la ficción, a un marco similar que pone el énfasis en la importancia del hecho de narrar. Esta es la

"lección" de Piglia, y, también la de Gide y Capote: lo que adquiere relevancia no es poseer esa verdad ni llegar a una interpretación —lectura— veraz, sino captar la forma, la complicación del punto de vista narrativo, evidenciar los marcos que constituyen la ventana del relato —que contiene en su interior otras ventanas—, la autorreflexión sobre el acto creativo.

La escritura y la lectura son dos caras de una misma moneda: falsa y robada. Lo verdadero no ha de buscarse en la historia, sino en la actividad artística, de un joyero, de un escritor. Y esa es la fuerza motriz de este texto, lo que le imprime sentido. Los lectores buscan la verdad, sin embargo Ricardo Piglia nos da una

"moneda falsa", un "nombre falso". Como si de un cruce entre Walsh y Capote se tratara, su objetivo es demostrar "que la realidad es siempre más compleja, que en el orden más reconocido y manso se ocultan rincones en los que, al tantear confiadamente, sentimos bullir una araña contra la palma de la mano"

(Piglia 2016c: 50).

Al cabo, Piglia dixit, la palabra es colectiva y anónima, no hay relación de propiedad con el lenguaje, por ello, "la tradición tiene la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito […]. Por eso en literatura los robos son como los recuerdos: nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes" (Piglia 1995f: 55).

CAPÍTULO 6

DIARIO Y FICCIÓN: PIGLIA Y PAVESE

En las eternas ruedas por completo fija estaba Beatriz: y yo mis ojos fijaba en ella, lejos de la altura.

Dante Alighieri

Virgilio es la razón; Beatriz, la fe. La literatura, un acto pío. Dice Borges en uno de sus "Nueve ensayos dantescos": "Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible". Dante creó una religión y escribió la Divina comedia para encontrarse con Beatriz, para mirarla

a los ojos, narrarla y que su dios no le fallara. Pavese también profesó esta religión, pero no escribió para narrar a la amada, sino para mirarle a los ojos en el momento de su muerte: su dios le había fallado. Literatura-mujer-muerte y sueño. A esta religión me remitiré, proponiendo una lectura que apela a un interlocutor que no sea impío y que al mirar, narre. Y por supuesto, me ocuparé de Ricardo Piglia y su ficción paranoica, que nunca falla.

La pregunta se impone: ¿qué es la ficción paranoica? La respuesta a este interrogante se enmarca en la estela del policial y su cruce con otros géneros; y más concretamente en la problemática del enigma en un relato. Esto es: Piglia inventa este rótulo para discutir el espacio del enigma *secreto* misterio (lo no dicho, el punto ciego) en un texto y su relación con los procedimientos de la narración. El argentino expone teóricamente este enfoque partiendo de un catálogo de premisas que aluden a las condiciones sociales de este discurso y a su desarrollo: el género policial es un género moderno puesto que lo vemos

nacer (de la pluma de Poe), y su rasgo más sobresaliente es convertir en anécdota y tema el problema técnico de la narración (qué sabe el que narra). Por otro lado, la figura que lo caracteriza es la del detective, cuya función capital se sitúa en el plano narrativo, ya que cuestiona la omnipotencia del narrador y viene de la mano de la aparición del punto de vista: la narración como una mirada espacial. Este personaje tiene una significación social incontestable que Piglia pone de relieve: la institución de la ley —la policía— no sirve; solo es válida la inteligencia privada, la que está fuera del mundo del Estado, pero también fuera del mundo criminal. Igualmente, el género policial es un género capitalista porque coloca al dinero en un lugar central, "es un tipo de literatura hecha para vender como mercancía en el mercado literario, trabaja con fórmulas, repeticiones, estereotipos" (Piglia 1991a: 5). Estas variables sociales y formales que son inherentes a los inicios del género, se exasperan hoy día porque el policial se ha transformado —ya no hay una norma, un sistema único, rígido, sino una contaminación de géneros, una encrucijada narrativa — produciendo un nuevo tipo de discurso que Piglia denomina "ficción paranoica".

Pero lo interesante de este nuevo concepto, a mi modo de ver, es el énfasis que pone Piglia en el relato como investigación, y los elementos —referentes al contenido y a la forma— que maneja para definirlo: de un lado, la idea de una subjetividad amenazada, del enemigo, el perseguidor, el complot que acecha a la conciencia del que narra, deviniendo "conciencia paranoica". De otro, tenemos lo que

llama “el delirio interpretativo”, es decir, la interpretación que intenta borrar el azar, evidenciar que hay una suerte de mensaje cifrado, oculto, dirigido al detective —al investigador—; que ha de enfrentarse con la problemática de la verdad.

Una vez aclarado este rótulo conceptual paso a analizar el último cuento de La invasión: “Un pez en el hielo”, que ejemplifica el dispositivo narrativo de una ficción paranoica. Me centraré en tres motivos que explican no solo este mecanismo textual, sino otros ingredientes básicos de la poética pigliana ya tratados: el uso del policial (en unión al del diario), la ausencia de la mujer como desencadenante de la escritura, y la forma del sueño imbricada al tema del doble.

ASESINOS TÍMIDOS, LECTORES OSADOS: FICCIÓN PARANOICA Y DIARIO

“Un pez en el hielo”, a decir de Piglia, data en realidad de 1970 aunque no se publicara hasta 2006, y como ocurrió con “El joyero”, sirve de perfecto manual para leer las ideas nucleares de la obra de Ricardo Piglia. Lo primero que hay que aclarar es que el título del cuento, como en la mayoría de los que conforman La invasión, aparece en el interior del texto. Piglia rescata esta expresión e imagen, “un pez en el hielo”, que Pavese escribió en una de sus últimas cartas, mientras veía en sus postreros días una película en la que su amada Connie tiene un pez que se hiela porque la matan. Cuando ella deja de existir, el pez se congela, como Cesare Pavese[1].

El relato empieza in medias res y está segmentado en tres partes: la primera presenta a un Emilio Renzi de 26 años que viaja a Turín con una beca para estudiar la obra —el diario— de Cesare Pavese y olvidar a una mujer, Inés. Allí se va encontrando con una serie de dobles a la vez que se recrea el “itinerario final” de la vida del escritor italiano, donde intercala fragmentos, en cursiva, de su diario y de las cartas que escribió en sus últimos días. En la segunda parte, Renzi se dirige en tren al pueblo natal del italiano, S. Stefano Belbo, lo que da paso —en un típico movimiento pigliano— a una reflexión sobre la escritura del diario —Kafka y Pavese— y el trinomio literatura, mujer y muerte: la alquimia de narración y crítica que tantos frutos le ha dado a Piglia. En la tercera y última sección, Renzi visita la Esposizione Cesare Pavese que es regentada por un

“coleccionista”, “polaco” —los datos nos remiten a Tardewski y a Gombrowicz

— que habla un “italiano extraño” y va de museo en museo ofreciendo sus hallazgos: objetos únicos, pequeñas diferencias en la serie. En esta ocasión había descubierto que existía una copia de Black Angel (1946), película en la que tenía un “papel breve pero extraordinario” Constance Dowling, el último gran amor del italiano. La copia, que había pertenecido a Connie y después a Pavese, consta de 85 minutos: 4 minutos más que la que se comercializó. Según el coleccionista, Pavese se dedicaba a ver a su amada inmortalizada en imágenes

—a la manera de La invención de Morel— que reproducen una escena en la que la actriz saca a la ventana “una pecera con un pez oscuro que nada, solo, en el agua transparente”, el cual termina helándose a causa de la nieve y del asesinato

de la chica. Como “un pez en el hielo”: así se sentía Pavese, así se lo escribió a su hermana en una carta que transcribe Piglia, y así se intitula la narración.

Piglia pone de manifiesto en este texto los principales vectores que atraviesan sus ficciones: la motivación de la narración (la pérdida de la mujer), el vacío de significación que deja un misterio (el tema del doble) y/o enigma, el desplazamiento del sentido (la ficción paranoica) y la forma del diario (archivo).

El interrogante es claro: ¿cómo se construye una ficción? La respuesta de Piglia sería: en el juego doble del ver / narrar. O mejor, Piglia contestaría con otra pregunta: ¿cómo se mira? Empecemos por el último vector. Leemos, a propósito de Renzi: “Pensaba en el suicidio de Pavese como en un crimen que era preciso descifrar. Había pistas, indicios, testimonios múltiples. No había un criminal, solo había extraños acontecimientos que esperaban una explicación” (2006a: 178). Entonces, esta narración nos muestra una “conciencia paranoica”, la subjetividad amenazada de Renzi (por los dobles que persiguen) mientras expone la subjetividad coaccionada (por la ausencia de la amada y su doble que también hostiga) de Pavese. Ya he adelantado que la ficción paranoica, como el policial, tematiza algunos de los problemas básicos de la narración: hay un determinado tipo de investigación, como la que aquí lleva a cabo Renzi, que busca cierto saber y encierra una tensión sobre un hecho: ¿qué le sucedió a Pavese? “Siempre un suicidio encierra la historia de un crimen” (Piglia 2002: 70). Esta aseveración dramática —tiene un muerto— no atañe a la veracidad del suceso, sino a los problemas de la narración y del sentido. Renzi —el investigador, el diarista, el abandonado, el doble de Pavese—[2] es el encargado del “delirio interpretativo”, de leer el mensaje oculto del diario y descifrar el enigma de lo que pasa en las

postrimerías de la existencia de Pavese; al igual que de encararse con la problemática de la verdad. Porque existe una relación entre la verdad y el lenguaje; entre el silencio de una muerte (de un muerto) y el verbo que revela de un relato. Esto es: para acceder a la verdad de lo que aconteció, de la muerte de Pavese, es necesario hacer una inmersión en su lenguaje, en la escritura de su diario.

Por otro lado, Emilio Renzi anota: "Solo quien escribe un diario puede entender el diario que escriben otros" (2006a: 178). Esa premisa la cumplen él y el cuento, ya que el estilo de este es muy similar al que preconiza Pavese en El

oficio de vivir. Y es que de lo que se trata es de revertir la escritura fragmentaria, confesional y vivencial del diario: el de Pavese y el que está redactando Renzi en su "cuaderno de tapas negras". Pero para Ricardo Piglia la verdad no es lo relevante, lo trascendente es que llegar a esa verdad —verla— suponga un tipo específico de narración, como ya hemos visto. De nuevo el binomio ver / narrar.

Dice Piglia del policial: "En este sentido el género se funda en una paradoja: cuando el crimen es perfecto es invisible y es abstracto y por lo tanto no se puede reconstruir. Están sus huellas, pero sus huellas no llevan a ningún lado"

(1999: 8). Hemos dicho que no hay criminal en esta historia (aunque es policial), al menos para la ley, pero sí un asesino porque, como dice Pavese, los suicidas son asesinos tímidos. Y es que Piglia fragua en este cuento un desvío, un desplazamiento en la serie del género policial y de la misma ficción paranoica.

No hay crimen, pero sí una muerte perfecta: la del asesino tímido Pavese; y es perfecta porque es invisible y abstracta. Para Piglia esta muerte solo puede ser narrada desde la óptica de otro posible asesino tímido: Emilio Renzi. El investigador debe narrar el silencio de la muerte del italiano, pero sobre todo el silencio —el enigma— de la semana que transcurre entre la última nota del diario de Pavese y su fallecimiento. Piglia, como nos tiene acostumbrados, siempre apunta a la literatura: porque Pavese calla (no escribe), muere. Incluso sostiene que si el piamontés hubiese quemado el diario (la escritura, como hizo Kafka), no se hubiera matado y habría seguido escribiendo. Renzi, el doble de Pavese, es solo potencialmente un asesino tímido (como doble de Pavese dice que aún le quedan dieciséis años de vida, de escritura) puesto que sigue narrando, ergo no (se) mata.

La mirada que termina imponiéndose en el relato es paranoica porque

Renzi parece que va a morir: alucina, delira y es amenazado, como Pavese en sus días finales. Literatura y muerte: en esta angustiada tensión está la clave. Ahora bien: como he anunciado, las huellas de este asesinato perfecto no llevan a ningún lado, no se revela la verdad de ese silencio porque esto no es lo fundamental.

Asistimos entonces a otro desplazamiento, que iría del sentido de la muerte de Pavese a las razones del relato: ¿por qué se cuenta la historia de este suicidio?

No hay cierre ni éxito en la investigación, no hay verdad porque el crimen perfecto siempre está mirando al futuro, a un descubrimiento en el tiempo: inventar historias donde terminan los textos[3]. Como la literatura de Piglia que inventa desde el futuro la historia de Pavese, como nuestra lectura, nuestra invención. Lo único claro es que por un lado, Piglia convierte esta incertidumbre

en un procedimiento narrativo. Y que por otro, la mujer es la que dispara la ficción —de Renzi y de Pavese— y la que tiene un lugar estratégico y cardinal en esa relación entre literatura y muerte. Pavese escribió —para Constance Dowling— Vendrá la muerte y tendrá tus ojos. El suicida enuncia: "Tengo necesidad de verla otra vez, de verla siempre y de soñar, soñar perdidamente"

(Pavese 2005: 413). Narra (sueña), como Dante, para ver a la amada, y cuando esto no es suficiente, sobreviene la muerte. Si hubiese seguido escribiendo —

viendo— no hubiera fallecido; puesto que la mujer es la literatura y, como dice el narrador, un pretexto (para narrar). En el diario de Pavese hallamos: "Es verdad, en ella no está solo ella, sino toda mi vida interior" (2005: 397). Los ojos de la muerte son en realidad el espejo de Pavese, ya que en estos podrá descifrar el enigma de la dolorosa soledad de su existencia (como Narciso, se verá a sí mismo). Pavese afirma: "No nos matamos por amor a una mujer. Nos matamos porque un amor, cualquier amor, nos revela en nuestra desnudez, miseria, indefensión, nada" (2005: 397).

"UN HOMBRE SOLO SIEMPRE FRACASA": LA MUJER AUSENTE

Entramos ahora en la dilucidación del segundo de los vectores que abordaré en que este capítulo: "La pérdida es lo más atroz que le podía pasar a alguien. Ser abandonado, saber que la persona que uno ama está con otro" (Piglia 2006a: 179). Dante convierte esa atrocidad en la Divina comedia y encuentra (ve) a Beatrice; Borges construye "El

Aleph" para leer (ver) a Beatriz Viterbo; Pavese escribe El oficio de vivir para intentar salvarse, ver y ser leído; y Piglia transforma esta tradición literaria prístina en una constante formal de casi toda su obra. "¿Por qué las mujeres en general tienen mejores maneras que los hombres?

Porque deben esperarlo todo de su efecto formal, mientras los hombres lo esperan todo del contenido de sus actos. Hay que volverse más mujer" (Piglia 2006a: 189). Piglia reescribe estas líneas de Pavese y las articula para que funcionen como marco de lectura de su poética: se narra porque se pierde y se quiere ver, para encontrar la forma en la literatura que, para Piglia, es una forma de vida. Esa literatura es ineluctablemente femenina: tiene las maneras de una mujer.

Así, la motivación de la ficción vuelve a ser la pérdida, que conlleva el recuerdo y la ficción como homenaje a Cesare Pavese, otro traductor —de la literatura norteamericana— al que traduce también Piglia en "Un pez en el hielo". No hay que pasar por alto que antes, en 1974, Piglia había publicado en la revista Crisis una selección de las cartas de Pavese cuya traducción supervisa nuestro autor. En este número Piglia escoge una carta a "la mujer de la voz ronca", otra a su hermana María, a Fernanda Pivano, a algunas amigas, a Constance Dowling y a Bona Altarroca. Todos los asuntos —y mujeres de Pavese — que Piglia desarrolla en este cuento ya están ahí condesados: en las cartas, una de sus formas preferidas, fermenta la semilla de esta escritura.

De este modo, la mujer está ligada a la muerte, pero también al fracaso y a la piedad. Tardewski, personaje de Respiración artificial, señala: "Un hombre solo siempre fracasa" (Piglia 2001b:188). Pero lo sugestivo sería hacer otra pregunta:

¿al servicio de qué está ese fracaso individual? Tardewski diría "al servicio de la literatura", como Roberto Arlt o como Kafka, que se han dejado arrastrar por la utopía personal, buscando lucidez en la soledad, en el fracaso: versión privada de la utopía de Crusoe. Pero Pavese no es ninguno de ellos, el italiano no es un escritor fracasado (pleonasmo, tautología para Piglia) porque en su oficio se consideraba un rey. En "Un pez en el hielo" se lee: "En todo caso Kafka decía que no podía escribir… pero siempre volvía a empezar. En cambio Pavese había ordenado sus papeles, pensaba que en su oficio era un rey (Kafka, en cambio, se veía a sí mismo como un sirviente). Si Pavese hubiera escrito sobre ese estado se habría salvado…" (Piglia 2006a: 185). Y, ciertamente, en su diario Pavese consignó: "La única alegría del mundo es comenzar. Es bello vivir porque vivir es comenzar,

siempre, a cada instante. Cuando falta este sentimiento —prisión, enfermedad, costumbre, estupidez—, querríamos morirnos" (2005: 67). Y se quiso morir, porque no quería seguir comenzando (escribiendo), porque no aceptaba la soledad utópica de Crusoe. Ahora bien, antes de abandonarse al fin, Pavese suplica piedad a la amada: "oh, tú, ten piedad". Pero no la obtiene. En cambio, en "Homenaje a Roberto Arlt", Piglia dice que Luba, la prostituta, tiene piedad en los ojos. En esta afamada nouvelle de Piglia se plantea abiertamente esta relación literatura / mujer que vengo estableciendo (y hay que hacer hincapié en que Renzi en este relato también es un coleccionista, de inéditos): si el escritor se queda con ella lo pierde todo, incluso la escritura. Ganar una mujer (vivir) es perder una literatura (morir). Quizás por esa razón en el escritorio que se exhibe en el museo de Pavese hay un ejemplar de Tender Is the Night, la

última novela autobiográfica de amores truncados de Scott Fitzgerald, otro paradigma de la unión de arte y vida.

Por otra parte, esto también recuerda al pasaje que Piglia incluye en El último lector sobre El idiota de Dostoievski, donde una de sus protagonistas, Natasha Filipovna, muere junto a las páginas abiertas de Madame Bovary. La mujer es la figura sentimental que permite enlazar escritura y vida, pero Pavese es un hombre —las mujeres son ávidas lectoras, son las buenas lectoras— y por ello no muere con Tender Is the Night a su lado; sino que esta novela solo figura sobre su escritorio, como en un museo. Entonces: la lectura, el motor de la literatura, está asociada a la feminidad, a Constance Dowling que es una mujer y es una lectora. Piglia señala en El último lector que una actriz "es alguien que ha leído y dice luego los textos de otro como si fueran propios" (2005: 161). Pero Dowling también será la lectora futura[4] del diario de Pavese, precisamente porque en vida no se apiada del italiano, el cual se ve abocado a asistir al crepúsculo de esa piedad[5] que acabará en suicidio. Este sentimiento obsceno de vigilia lo dedica el italiano a ver la lectura actuada de Constance en esos cuatro minutos de Black Angel perdidos. Pavese ve y sueña a la actriz americana en esa escena ficcional que también se terminó apoderando de la realidad de Pavese hasta transportarlo, como en un sueño, a otra: la de la muerte que ya habitaba Dowling.

EL LENGUAJE DEL SUEÑO ES EL LENGUAJE DEL OTRO

"Un pez en el hielo" es, entre otras muchas cosas, un canto a la soledad que, recurriendo a la ficción, la crítica, el diario y las cartas, nos fija esta imagen inmóvil en la retina. La imagen tiene un lugar sobresaliente en la poética de Piglia , y también en la de Pavese. El

autor de Lavorare stanca busca la "imagen-relato" en sus textos, es decir, hacer de la imagen el argumento del relato. Para él la imagen es sinónimo de pensamiento, y el suyo está constituido de imágenes que finalmente le llevarán a la muerte. Piglia parece subrayar esta característica del italiano cuando inserta en su relato el enigma de la película de Connie, y la imagen de un pez en el hielo: "La verdadera soledad, es decir, sufrida, lleva

consigo el deseo de matar" (se) (Pavese 2005: 99). Los cuatro minutos de más de Black Angel se convierten en la narración en enigma y secreto: secreto en tanto que han sido "puestos aparte", sustraídos por Pavese y ahora por el coleccionista polaco, único individuo vivo que sabe el contenido de ese tiempo de más. Y

enigma en tanto que ese número cuatro se repite en dos ocasiones reseñables: la película y los años de menos de Renzi, el doble de Piglia y de Pavese, con respecto a su autor:

Enfrente estaba el hotel Roma, en ese lugar hacía justo veinte años se había matado Cesare Pavese. Abrió el mapa del Piamonte y volvió a ubicar Santo Stefano Belbo […] Pavese había nacido ahí en 1908, se mató a los cuarenta y dos años. Emilio hizo cuentas. "Me quedan quince años…, no, quince no, dieciséis", calculó. "Muchísimo tiempo." Empezó a tomar notas. Estaba trabajando en el diario de Pavese (2006a: 177).

Los datos que nos da el narrador sitúan la historia del cuento en 1970, y a Renzi en Italia con 26 años: nació en 1944. El alter ego de Ricardo Piglia tiene cuatro años menos que el argentino de Adrogué: cuatro años adicionales de vida literaria. Y cuatro son las páginas —también en un solo ejemplar— que comprendían el artículo sobre Uqbar en el Tlön de Borges[7]. En ellas leemos:

"Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres". Y en "Un pez en el hielo": "Empezó a creer que teníamos un doble en el otro continente, el mundo era un espejo, y todo estaba duplicado pero fuera de lugar" (177). Se trata en ambos casos del tema del doble (en Tlön las cosas se duplican), ligado al del sueño, tal y como declara una de las escuelas de Tlön:

"mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres" (Borges 2004: 432). Pero también, como en el cuento de Piglia, de la negación del tiempo: en esta región el presente es indefinido, y futuro y pasado no tienen realidad sino como esperanza o recuerdo presente. El número cuatro se repite en

esta narración borgiana, al igual que la duplicación y sus leves variaciones, o “desviaciones” en Piglia (Renzi, la copia de Black Angel). A esta se llega por la búsqueda de la ausencia (de la sustracción de las páginas de Tlön o del film) que, como en un sueño, nos empuja al encuentro de otra realidad. En Tlön la ficción va apoderándose paulatinamente del contexto real a través de la escritura, porque para Borges lo determinante son los signos de la letra impresa.

En cambio, para Pavese lo crucial es la imagen y la mujer, cuya realidad va colonizando de espectros y réplicas hasta dejar de ser transitable, incluso con zapatos rotos. Y es que en el relato se dice que Pavese fue encontrado muerto con los zapatos quitados. Piglia se fija en este detalle cuando rescata una de las citas del diario de Pavese: “Pienso qué hermoso sería que la abyección fuera también material, que tuviese por ejemplo los zapatos rotos. Escribo Tina, ten piedad, ¿y luego?” (2006a: 183). El argentino parafrasea una de las entradas del diario, amén de resaltar que para librarse de esa abyección plena y poder andar /

vivir hay que quitarse los zapatos e ingresar en el terreno de la muerte. Como el coleccionista polaco, su oficio es “encontrar la diferencia” y hacer de la microscopía un arte: leer, descifrar.

Asimismo, debemos tener en cuenta que la lectura para Piglia es una cuestión de luz (en el escritorio de Pavese la lámpara está rota), pero también es la réplica imaginaria del mundo (negociación perpetua entre realidad y ficción), y por eso el lector Renzi tiene una réplica (Pavese) o dos (el coleccionista polaco) y circula en un Turín poblado de Doppelgänger. Este vocablo alemán —que literalmente, significa el doble que anda— alude a esa repetición fantasmagórica que toda persona viva tiene en algún lado del mundo. Este cuento, sin lugar a duda, también es una historia de fantasmas: los de los amigos de Renzi, el de Inés, el de Roberto Rossi y el del propio Pavese. En la narración se insiste en que Pavese es “un muerto vivo” y en “Análisis de Pavese por Pavese”, inserto en el número de la revista Crisis mencionada, se formula la misma idea: Durante un periodo, Pavese logró una estoica ataraxia mediante la renuncia absoluta a cualquier vínculo humano que no fuera el abstracto de escribir […]

Pero de un mes a otro, y de un año a otro, escribía cada vez menos: la vida, en él, iba secándose. Se estaba convirtiendo en un fantasma. Sin embargo, Pavese apretaba los dientes, porque sabía que cualquier derrumbe hacia las criaturas, hacia cualquier criatura, significaría solo una recaída, nunca sería un renacer

[…]. En cambio, sobrevino el derrumbe, y Pavese trató de detenerse en la mitad del camino y no lo logró. Ahora paga por cada instante de esa soledad ficticia que se había creado. La vida se venga con una soledad verdadera. Sea, como

quiere la vida (Piglia 1974: 34).

Este párrafo con reminiscencias del infierno dantesco, nos confirma lo que se

vislumbra en "Un pez en el hielo". Pavese está fuera del mundo —su estilo lo

confirma— y es un fantasma en la vida y en la literatura de Piglia. Es más, la

categoría lacaniana de fantasma es raigal en la poética de la alteridad pigliana.

De hecho, todo este cuento, como otros ("El pianista", "El fotógrafo de Flores",

"Blanco nocturno", etc.), tiene un aire fantasmal y misterioso, como los textos de

Henry James (y de Onetti). El misterio, a decir de Piglia, es un elemento que no

tiene explicación, al menos en nuestra lógica: que los muertos regresen es una

incógnita y esto pertenece a un orden distinto al habitual que desemboca en la

indeterminación. La disposición de la narración por tanto también pertenece a un

orden incomprensible que produce irresolución: se acepta o no.

En Diálogos con Leucó Pavese dice lo siguiente: "Pienso a veces que nosotros

somos como el viento que pasa impalpable. O como los sueños de quien

duerme" (1980: 113). El sueño es otra peculiaridad que se desprende del

contenido de “Un pez en el hielo”, como en otros cuentos de La invasión, ligado

a la reiteración de la sumisión y la esclavitud de la alteridad, del doble, de la

“réplica”. Incluso Renzi actúa como si lo ocurrido le estuviera pasando a otro:

narrar es como contar la historia de otro. La de Pavese, la de Gombrowicz, la de

Henry James o la de Kafka, como si fuese un sueño. Borges en el prólogo a “La

cifra” escribe que “la palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa

por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de

mitos o de fábulas” (2004: 37). En definitiva, este cuento de Piglia gira en torno

a imágenes que se repiten y varían, en este texto y en otros textos, en una suerte

de eterno retorno de lo mítico que hay en la literatura nacional y mundial, cifrada

en la figura de Cesare Pavese: la narración con Piglia nunca se agota.

[1] No he tenido acceso al film Black Angel del que habla el cuento, por lo que no

puedo verificar la veracidad de esta escena. Aunque si no estuviera incluida en la

película comercializada, estaría, sin duda, fijada en los cuatro minutos de más

que contiene la copia de Pavese.

[2] Se entrecruzan las vidas de Renzi y de Pavese, pero también sus escrituras:

“Todas las mujeres eran iguales entre sí. Las mujeres son el pueblo

enemigo,

como el pueblo alemán. (Eso era de Pavese)" (Piglia 2006a: 178). Aunque

escrito en cursiva, lo que se pone en tela de juicio es la propiedad de la escritura

de Pavese y de Renzi.

[3] El final es otro de los asuntos desde el que puede ser pensado este cuento: su no

finitud remite a la falta de sentido de la experiencia y a la escritura del diario:

interrupción abrupta, causa y sentido de la muerte. Id est: deja de escribir (vivir)

para ser leído (por una mujer). El diario, podríamos decir, es un género criminal:

necesita una muerte (la de su autor) para ser publicado. Y a la vez es un género

moderno (como el policial) inscrito en las leyes del mercado de la escritura

editorial: su publicación es asegurada por el aval de la obra ya publicada (y

célebre) del autor.

[4] Otro de los enigmas del texto atañe a las cenizas de papeles encontrados en la

ventana junto al cadáver de Pavese. Piglia habla de lectoras-incendiarias (a

propósito de Kafka). Quizás cuando Connie miró a los ojos de Pavese en el

momento de la muerte, también se convirtió en una lectora incendiaria.

[5] La cita de Roberto Arlt que abre La invasión: "A nosotros nos ha tocado la

misión de asistir al crepúsculo de la piedad".

Para Piglia la imagen, la fotografía, es una forma cardinal de la ficción, pero

también es una preocupación teórica: el fotógrafo Russell de El último lector,

por ejemplo. Fotografía, grabación, diario: todo es parte de la misma serie.

[7] Esta misma idea, que publiqué en Les ateliers du SAL de la Université de

Paris-Sorbonne en 2007, ha sido suscrita en un artículo por Adriana Rodríguez

Pérsico en 2015.

CAPÍTULO 7

MEMORIA Y CIUDAD: PIGLIA Y CALVINO

Se lee un libro contra otro lector. Se lee la lectura enemiga.

Ricardo Piglia

Hablar de Ricardo Piglia y de la ciudad se ha convertido en una práctica crítica habitual que tiene como anclaje y referencia una de sus novelas más célebres: La ciudad ausente. Ciertamente, esta obra es la que condensa con mayor visibilidad los motivos y los mecanismos de construcción de su poética de raigambre urbana, pero no los contiene y explica todos. En mi opinión, esa poética urbana que define toda la narrativa de Piglia encuentra su más conspicua cristalización, antes que en La ciudad ausente, en el prólogo de El último lector, titulado "El fotógrafo de Flores", aunque a priori no se vea con tanta claridad.

A partir de la imagen de un fotógrafo llamado Russell, que crea una réplica de Buenos Aires en el barrio de Flores, una suerte de aleph o máquina sinóptica más real que la misma ciudad, se puede leer todo el entramado ficcional de Ricardo Piglia. Estas páginas ficcionales a modo de prólogo ilustran también algunos dispositivos formales y conceptuales que definen su poética, ya nombrados: el tema del doble (ciudades y mundos paralelos) y la noción de memoria, asociada a un lugar físico[1] donde se condensa la experiencia —en sentido

benjaminiano— literaria (manipulación de la tradición argentina hecha de retales) y política (complot, ficción del Estado). Esta segunda cuestión, la memoria ligada a la tradición y a la ciudad, es la que permite que Piglia piense la cultura desde el espacio, interrogando el punto de vista: desde dónde y hacia

dónde se mira / lee. El sujeto crea el objeto y el lector crea el texto. La realidad se empoza en esa réplica de la ciudad bonaerense que posee una forma fragmentada, sinóptica, marginal y microscópica. La realidad no tiene una escala, sino que la medida es dada por el individuo. De ahí que Piglia nos lleve del punto mínimo, una réplica de una ciudad, al máximo: la tradición rioplatense, que se ha conformado y se conforma en el continuo diálogo con otras tradiciones mundiales. Y entre ellas destaca la italiana, por la figura de Pavese y ahora de Italo Calvino. En efecto, notamos en Piglia un uso en su ficción de las prácticas narrativas más vanguardistas de Calvino, así como retoma sus "propuestas para el próximo milenio", en conjunción con Brecht.

De Calvino observamos en su narrativa la mezcla de géneros con una proyección autobiográfica, la brevedad, la fragmentación, el punto de vista, los finales abiertos, la exactitud y claridad en el lenguaje, la narrativa como investigación, la visibilidad y la multiplicidad, *etc*. Piglia afirma: Pienso que, en algunos relatos situados en la frontera de la literatura actual, los géneros combinan con una tentativa autobiográfica: el sujeto que habla, que narra la historia, está conectado con el autor. Escritores como Berger, Magris, Sebald o el Italo Calvino de Si una noche de invierno un viajero representan el estado actual de la novela: la autobiografía mezclada con la reflexión y el uso de los géneros (Montiel 2003: 52).

Lo mismo que veremos en Osamu Dazai. Sin embargo, el aparato crítico pigliano ha soslayado la importancia y las marcas de Calvino en su discurso literario, y ha atendido tan solo al conocido ensayo en que retoma las ideas que el italiano esbozó en Seis propuestas para el próximo milenio, donde de nuevo literatura, ideología y política se imbrican en la lectura mundial que hace de la narrativa argentina. Pero el encantamiento de Calvino también se trasluce en la ficción de Piglia, en su poética urbana sintetizada en el prólogo de El último lector, que no solo prodiga ausencias de ciudades, sino réplicas, microscopías e invisibilidades de aparatajes literarios como el de Si una noche de invierno un viajero, donde se pretende alegorizar la implicación de un lector en un libro

reflexionando sobre el mismo acto de la lectura. Alegoría similar a la

máquina sinóptica de Piglia y al Aleph de Borges. El cruce en este cuento es palmario: Borges-Calvino.

EL ÚLTIMO LECTOR, LA ÚLTIMA MIRADA

Varias veces me hablaron del hombre que en una casa del barrio de Flores esconde la réplica de una ciudad en que trabaja desde hace años. La ha construido con materiales mínimos y en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez, próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba (Piglia 2005: 11).

En estas primeras líneas del prólogo de El último lector[2], el personaje Ricardo Piglia entra en una casa del barrio de Flores[3] —situada en la calle Bacacay—[4]

donde un fotógrafo, Russell[5], ha construido una ciudad mínima, réplica de Buenos Aires (paranoica, criminal) que vendría a ser, como he adelantado, una suerte de aleph: "No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia. La ciudad es Buenos Aires pero modificada y alterada por la locura y la visión microscópica del constructor" (Piglia 2005: 11). Russell piensa que la ciudad real depende de su réplica, situada en un altillo circular, con un techo de vidrio , que solo puede ser visitada por un espectador por vez: "El fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer. El que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo. Esa aspiración a la intimidad y al aislamiento explica el secreto que ha rodeado su proyecto hasta hoy" (12).

Piglia nos señala la correspondencia entre mirada y lectura, ciudad y literatura, a la manera de Calvino: "La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino retener todos los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes" (2005: 29). Escribe Piglia: "La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica. A veces los lectores viven en un

mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra en la realidad" (13), como en el Tlön de Borges. De esta manera, para la tríada Borges-Calvino-Piglia, tanto mirar como leer conllevan un proceso de (re)construcción: construir una ficción como si fuese una ciudad y de la misma forma leerla: reproduciéndola. Escritura y lectura, al igual que la mirada y la ciudad, son para el escritor argentino prácticas del arte de la distancia y de la escala: "Siempre está lejos la ciudad y esa sensación de lejanía desde tan cerca es

inolvidable. Se ven los edificios y las plazas y las avenidas y se ve el suburbio que declina hacia el oeste hasta perderse en el campo" (11). Esa lejanía es consecuencia del lugar desde donde se mira y desde donde se lee. Piglia, como Borges, lo hace desde la tradición argentina, literatura secundaria y marginal, desplazada de las grandes corrientes europeas, que tiene la posibilidad de un manejo propio e "irreverente"

de las tradiciones centrales. Nuestro escritor se cuestiona:

¿Dónde está la tradición argentina? Borges hace una lectura espacial de esa pregunta y en un sentido "El escritor argentino y la tradición" es la puerta de acceso a "El Aleph", su relato sobre la literatura argentina. ¿Cómo llega a ser universal en este suburbio del mundo? ¿Cómo zafar del nacionalismo sin dejar de ser argentino? En el Corán, ya se sabe, no hay camellos, pero el universo, cifrado en un aleph (quizá apócrifo, quizá un falso aleph) puede estar en el sótano de una casa de la calle Garay, en el barrio de Constitución, invadido por los inmigrantes y por la modernidad kitsch. Podemos apropiarnos del universo desde un suburbio del mundo. Podemos apropiarnos porque estamos en un suburbio del mundo (Piglia 1995f: 57-58).

Argentina es un suburbio[7], Buenos Aires otro, y a su vez el barrio de Flores otro, donde hallamos una ciudad nimia, poliédrica, unidad de lo múltiple, que es simultáneamente todas las ciudades: "la ciudad es un objeto cuyo contenido incluye, en su ser objeto, a todos los sujetos que la constituyen. Lo particular y lo universal se confunden en nosotros mismos" (Rozitchner 2001: 4). Igual que el aleph de Borges es un ejemplo clásico de ese movimiento en un barrio de los suburbios del sur, en el sótano de una vieja casa de la calle Garay, en Constitución, "está localizado el universo entero" (Piglia 1995f: 59-60). ¿Qué nos quiere decir entonces? Piglia establece una relación de la ciudad con la forma (como lo hacen Borges, Kafka, Joyce y Calvino); una relación de su aleph

urbano, simultáneo, mínimo, sinóptico y suburbial con el lenguaje privado y la literatura. Ahí se plantea otra problemática que se imbrica con la de los códigos de percepción desde el margen —Argentina en este caso— que ya desarrollé en la introducción de este libro: la argentina des-centrada, la lectura desplazada, consecuencia de una práctica encarnada en ciertos gestos de traducción y transculturación.

Es evidente que Ricardo Piglia proyecta la imagen de Borges como telón de fondo de este prólogo: lo vemos bajando el sótano —que

“tenía mucho de pozo”— de la casa de Beatriz Viterbo y encontrándose con el aleph y con un

“problema irresoluble: la enumeración siquiera parcial, de un conjunto infinito”[8].

A esta escena se superpone la de Piglia entrando en una casa del barrio de Flores y cambiando una moneda falsa para ver un aleph al que se accede subiendo una escalera —y no bajando a un sótano oscuro— y que está en un “altillo” albeado.

Pero la idea es la misma: “Una cosa que deviene otra cosa que es ella misma y se sustituye en su doble, nos atrae, y por eso producimos imágenes”, como una suerte de “sustitución sinóptica”, que “significa la supresión del relevo inmediato. La réplica es el objeto convertido en la idea pura del objeto ausente”

(Piglia 2004: 22-23). “Idea pura”, ciudad ausente, obsesión de Piglia: el doble, la otredad.

Por otra parte, la noción de memoria —como en Borges y en Calvino —, arte de lo invisible, se asocia a un espacio, a un lugar físico donde se condensa la experiencia: un hombre no puede olvidar el zahir o una “moneda griega” , no puede olvidar el aleph; no puede olvidar la ciudad de Russell porque esos recuerdos habitan un “mundo paralelo” en “ruinas”. La ciudad de afuera, en cambio, se olvida continuamente porque solo existe en la construcción de nuestro recuerdo: el sujeto, su mirada, es el que produce el valor y el sentido, como en el acto de la lectura. De hecho, este cuento, el único realmente fantástico de Piglia, es una alegoría del acto —solitario, miscroscópico y duplicador— de la lectura. Nuestro autor que elige otros géneros distintos al cuento fantástico para enfrentar a Borges y Cortázar, escribe “El fotógrafo de Flores” como una contra-reelaboración directa —Calvino mediante— y conceptualizada de dos de los cuentos más célebres de ambos compatriotas: “El Aleph” y “Continuidad de los parques”. Y sin embargo, a los únicos que

menciona directamente es a los uruguayos Onetti y Felisberto Hernández.

Piglia introduce una diferencia arltiana —materialista— en esta recreación del lector: para tener una cultura, para leer, hay que tener una economía, aunque sea falsa. El símbolo de la ciudad se aviene a un modelo de distribución del mercado que la reorganiza económicamente y culturalmente (véase Cordeiro 2004). Por ello, el

personaje Piglia que llega de lo real ha de entregar una moneda —un dracma falso, la tradición occidental—, amén de simbolizar el intercambio (trans)cultural y ponderar el valor que otorga la memoria —nacional— perdida: Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos. Mi libro se abre y se cierra con las imágenes de ciudades felices que cobran forma y se desvanecen continuamente, escondidas en las ciudades infelices (Calvino 2005: 15).

En El último lector Piglia dice que la moneda griega "no representa nada, salvo lo que se ha perdido. Está ahí, fechada pero fuera del tiempo, y posee la condición del arte, se desgasta, no envejece, ha sido hecho como un objeto precioso que rige el intercambio y la riqueza" (2005: 13). La moneda es como un mapa que retiene y simboliza, como el arte, es "una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo" (13). En La ciudad ausente se repite esta misma imagen del intercambio, y de nuevo asoma la moneda como símbolo de la herencia cultural, la memoria y la pérdida: En ese sentido, la imagen del abuelo que le pasa una moneda al nieto, antes de hablarle, simboliza la tentativa de conservación de una herencia cultural que se prefigura amenazada. Esa negociación de los signos, que daría al pasado la garantía de continuar hablando y al futuro una determinada previsibilidad, indica la presencia entre las generaciones de la isla de un tiempo disyuntivo que, conjugado como los tiempos verbales, contaminan la propia noción de frontera.

La inestabilidad del presente construye un dudoso futuro del pretérito que, borrando el mapa de la isla, reitera la cartografía de la incertidumbre (Pereira 2001: 203).

De esta manera, el fotógrafo de Piglia "actúa como un arqueólogo que desentierra restos de una civilización olvidada. No descubre o fija lo real sino cuando es un conjunto de ruinas (y en este sentido, por supuesto, ha hecho de un modo elusivo y sutil, arte político). Está emparentado con esos inventores obstinados que mantienen con vida lo que ha dejado de existir. Sabemos que la denominación egipcia del escultor era precisamente "El-que-mantiene-vivo"

(Piglia 2004: 20). Russell es a la par un memorioso y un "hacedor de inventos" y ficción —de nuevo el cruce Borges / Arlt— es quien sostiene esa ciudad puesta aparte. Y no hay que olvidar que "Muchas obras argentinas son secretos homenajes a esa ciudad secreta y

reproducen su espíritu sin nombrarla nunca porque respetan los deseos de anonimato y de sencillez del que dedicó su vida a esa infinita construcción imposible" (Piglia 2004: 25).

CIUDADES SOÑADAS, CIUDADES LITERARIAS

La ciudad en la literatura no solo es un tema sino una forma. En Piglia la ciudad está inscrita en los espacios de la tradición literaria argentina, que comienza su andadura con la fundación de Buenos Aires. La urbe, por tanto, se convierte en el espacio de la independencia, de los trasplantes de modelos europeos — como los bulevares franceses— y de la modernidad. Lo mismo ocurre con la literatura, con sus (malas) traducciones del otro, al punto de que Buenos Aires también se construye y destruye a través de la ficción de escritores nacionales y mundiales:

"la ciudad es un aleph de la patria y del mundo" (Pereira 2001: 209). La ciudad se torna "objeto de la construcción textual ficcionalizada del colonizador europeo y de sus herederos letrados" (Pererira 2001: 211), y es el personaje principal de los textos porque significa la hibridez, la transculturación.

La ciudad además es el espacio propio de la modernidad (Arlt recrea la

"máquina de visión" de la ciudad moderna) donde se disuelven los conceptos de límite y frontera, visibilidad e invisibilidad, centro y periferia. Y es que "Escribir la ciudad deviene así una política de la resistencia. Desde la literatura y desde la calle", porque en Buenos Aires, como dice Pereira (2001: 230), el Estado es el gran narrador y exilia a los otros relatos (complot y secreto): "Así, una máquina de narrar fractura el continuum del museo, de la ciudad y de la nación para recomponer otras historias, que serán fragmentos de fragmentos y versiones de versiones" (Pereira 2001: 230). Para Piglia la ciudad — sinóptica— es una

"máquina de recordar", por eso entronca con la memoria, y tiene como tarea

"hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasma y viven entre nosotros" (Piglia 2005: 13). En este punto el argentino parece seguir las reflexiones de Calvino sobre memoria y olvido, comprendidas como entidades complementarias que se relacionan con la experiencia y con la tradición oral: "Si nos remontamos a los orígenes orales del arte de

contar, vemos que el narrador de fábulas recurre a la memoria colectiva y a la vez a un pozo de olvido de donde las fábulas surgen como despojadas de toda determinación individual. 'Érase una vez…'. El Narrador cuenta porque recuerda (cree que recuerda) historias ya olvidadas (que cree ya olvidadas)"

(Calvino 2005: 131). El narrador, en el sentido de Benjamin, es el que trasmitía experiencia y aprendizaje, acudiendo "a un anónimo patrimonio de memoria trasmitido oralmente, donde el suceso aislado en su singularidad nos dice algo del 'sentido de la vida'" (Calvino 2005: 132). Pero hoy día "La memoria está cubierta por capas de fragmentos de imágenes, como un depósito de desperdicios donde cada vez es más difícil que una figura entre tantas logre adquirir relieve"

(Calvino 2005: 98). Memoria, recuerdo y olvido: por eso la ciudad es redundante y se repite para instalarse en el recuerdo, que termina perdiéndose. Se superponen de esta manera memoria (tradición, biblioteca) y ciudad (imagen, mirada). Piglia aprovecha la "memoria personal" de otras lectoras (la biblioteca mundial) que superpone a la memoria colectiva, a la tradición literaria argentina (gran biblioteca pública de la nación) para construir una ficción como si fuese una ciudad. La metáfora de la ciudad como forma de la novela parte de Borges y llega hasta Calvino: la idea de que "la trama es como una calle donde abrís una puerta y cambiaste de vida, me gustaba mucho. De ahí, quizá, mi decisión de utilizar la metáfora de la ciudad como el espacio de la novela" (Saavedra 1993: 107).

Se trata entonces de manejar la memoria, que para él es la tradición, elaborada

de citas, "papeles rotos", fragmentos y tonos "de otras escrituras que vuelven como recuerdos personales" (Piglia 1995f: 55). En este caso, esa memoria ajena

—personal— de Piglia desecha las fórmulas estereotipadas de la cultura popular, de la cultura de masas que en palabras de Benjamin sería "la máquina social de producir recuerdos y experiencias" (Piglia 1995f: 58); y aprovecha los materiales

—constitutivos de una subjetividad social— de Borges, Calvino y sus respectivos precursores. Y todos ellos son, a su vez, como sabemos, los del propio Piglia.

[1] Piglia hace del espacio un "lugar" (Augé 1993). Para él Buenos Aires

no sería

un exponente total del no-lugar posmoderno, “territorio sin carácter, sin espíritu,

territorio no vinculante ni fundador de comunidad, apenas un sitio de paso y de

comercio, pululante de aeropuertos, estaciones de servicio, autopistas, vías

rápidas, centros comerciales” (López Parada 2007: 231). La lectura que hace

Piglia de la urbe argentina parece entroncar con el concepto de ciudad de Aldo

Rossi, como locus de la memoria colectiva.

[2] Esta “ciudad mínima” ya aparece prefigurada en 2001 bajo el título de

“Pequeño proyecto de una ciudad futura” en El final del eclipse, recogido

también en 2004 en un volumen que edita Rodríguez Pérsico sobre su “poética

sin límites”. En el prólogo de El último lector el criminal Ricardo Piglia borra

algunas huellas, no reescribe, sino que cercena el escrito anterior, añadiendo

algún matiz.

[3] La ubicación nos remite a Roberto Arlt.

[4] Ahora alude directamente a Gombrowicz, tan caro a Piglia, puesto que en esta

calle habitó durante un tiempo y así tituló una de sus colecciones de cuentos.

[5] El nombre del fotógrafo, en mi opinión, nos remite a Bertrand Russell: a su

teoría de los conjuntos y su afamada paradoja. Borges lo cita en distintas

ocasiones (y sabemos que también leyó a Cantor, al que sigue Russell en un

momento de su vida, y sus números transinfinitos: el aleph, entre ellos), por

ejemplo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, uno de los cuentos preferidos de Piglia.

Las líneas que contiene la nota al pie de página sobre Russell en este relato de

Borges arrojan una luz nítida sobre este prólogo de Piglia y el significado del

nombre del fotógrafo: “Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo:

razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como

esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo

presente” (Borges 2004: 72). La “ciudad futura” de Russell es la esperanza del

presente de la ciudad de Buenos Aires.

En Las ciudades invisibles se describe una ciudad, Fedora, que, poliédrica y

teñida de azul, se encuentra inserta en una esfera de vidrio.

[7] El vocablo “suburbio” quiere decir etimológicamente “ciudad debajo”. Cuando

Piglia habla de la literatura argentina como de un suburbio del mundo quiere

resaltar su carácter no visible, oculto, lejos del centro (lo visible). Sébastien

Marot tiene un texto, Suburbanismo y arte de la memoria (2006), que

nos ayuda

a entender, desde la arquitectura, esta metáfora literaria de Piglia. En este libro,

Martot concibe la ciudad como un conjunto de representaciones, ya que es el

sujeto el que mira y su mirada afecta a la realidad urbana. Aboga por el estudio

de la urbe in visu, y no in situ, premisa que casa perfectamente con la poética de

Ricardo Piglia.

[8] Este prólogo podría pasar por un "Homenaje a Borges", al aleph (cuyo padre,

repito, es Cantor, uno de los paradigmas de Russell). Piglia también enumera:

"Vi una puerta y un catre, vi un Cristo en la pared del fondo y en el centro del

cuarto, distante y cercana, vi la ciudad y lo que vi era más real que la realidad,

más indefinido y más puro" (2005: 16).

Frances Yates (2011) sugiere que fueron los griegos los que inventaron el arte

de la memoria, que ocupa en la cultura clásica un papel estructural. La moneda

griega es la memoria (apócrifa, falsa), símbolo, vestigio y recuerdo. Esta moneda

también se encuentra en su cuento "En noviembre".

CAPÍTULO 8

ATMÓSFERA Y TONO: PIGLIA Y DAZAI

Amar a alguien es poner tu vida en la cuerda floja.

Osamu Dazai

La atmósfera narrativa más latinoamericana[1] que encontramos en la obra de Piglia y la que mejor cristaliza su proceso de transculturación está reproducida en Blanco nocturno (2010), perfecta simbiosis entre García Márquez (el campo /

lo histórico), Juan Carlos Onetti (el astillero / el policial) y Osamu Dazai (la autobiografía / lo sentimental), proyectada sobre la teoría pigliana de la ficción paranoica y la parodia del género negro. A grandes rasgos, el tema de esta novela es la historia de la familia Belladona que, como los Buendía, funda un pueblo en la pampa argentina y lo moderniza llevando el ferrocarril (epítome del capitalismo industrial) para luego hundirse —el quiebre de la fábrica del inventor loco Luca Belladona es el primer síntoma— en la voracidad de la economía especulativa del capitalismo posfordista. Asistimos entonces a una dialéctica sinóptica entre lo anacrónico y lo sincrónico, lo rural y lo moderno, lo local y lo global con forma de crónica negra en la que el exceso de datos despista al lector y el secreto del crimen, como le gusta a Piglia, nunca es resuelto.

Sugiere Rodríguez Pérsico:

Las ruinas de la modernidad tecnológica encastran con las culturales e históricas.

La decadencia de la fábrica condensa la bancarrota nacional. Blanco nocturno relata el desastre de las utopías individuales y —desde el presente de la lectura—

también de las colectivas. La caída de Luca se precipita desde el momento en

que acepta la versión oficial sobre el crimen; ese instante de claudicación lo despoja de su dignidad porque lo iguala a los demás (2015: 50).

En efecto, el desencadenante de la trama es el asesinato de un extranjero, el puertorriqueño Tony Durán, que trafica con dinero ilícito, y que mantiene una relación erótica con las gemelas Sofía y Ada Belladona, hermanas políticas de Luca y Lucio, y con Yoshio Dazai, el japonés que será el principal sospechoso de su muerte. Estos personajes son los que encarnan la problemática del doble, del otro, la bisexualidad, la promiscuidad y el incesto —uno de los tópicos fundacionales de la literatura latinoamericana—, así como la transgresión y la modernidad es representada por las mujeres del

texto: las hijas Belladona y su madre lectora[2]:

resulta clave la relación homoerótica entre Tony y Yoshio, personajes donde se combinan el exotismo —en el sentido de haber estado y seguir estando en cierto modo fuera de la mirada habitual— de la extranjería con la otredad homosexual en el caso de la relación Yoshio / Tony y el bisexualismo en el caso de Tony *las hermanas y Tony* Yoshio (Bracamonte 2015: 150).

E incluso también podemos hacer una interpretación incestuosa de la relación entre las hermanas y los hermanos Belladona: Sofía *Luca y Ada* Lucio, como enfrentamiento a —y debilitamiento de— la norma patriarcal inherente al mundo del gaucho y a la doble moral de los pueblos. Se confirma entonces que las relaciones familiares siempre tienen algo siniestro (Bracamonte 2015: 151), máxime cuando se estrechan en el cerco de un pueblo, impregnado de secretos ocultos —como el abandono de la madre de Luca— que no se pueden / deben develar: "la única facultad inherente al ser humano es la capacidad de tener secretos" (Dazai 1960: 48). En este nudo ficcional encuentro la ligazón con la nouvelle japonesa El sol que declina (1947) de Osamu Dazai, que aparece inscrito en el nada inocente apellido del japonés Yoshio Dazai, el extranjero que sabe todos los secretos del pueblo, el incriminado oficial por el asesinato del otro extranjero, su doble, Durán. Esta obra, una de las más conocidas de Dazai[3], con influencia de Sartre y del existencialismo francés, fue traducida al castellano en

1960 en la editorial Sur, a la que Piglia estaba muy atento. Sabemos además que nuestro autor la leyó —con ese título que solo circula en Buenos Aires, ya que en el resto de países de habla hispana se tradujo por El declive o El ocaso— por su tercer diario, y que la estuvo revisitando al final de su vida, ya que hay una alusión explícita en una de las últimas entradas, "El gato": "sobre la mesa los libros que quizá estaba leyendo: El sol que declina de Osamu Dazai, Terrorism and Modern Literature de Alex Houen, El amparo de Gustavo Ferreyra. ¿En qué andaba yo en aquel tiempo?" (2017: 277). La respuesta es evidente: escribiendo Blanco nocturno.

Si hacemos una resumen rápido del relato, lo primero que hay que destacar es que el tono lo establece una joven narradora, Kazuko, que padece en primera persona el ocaso de su familia aristocrática, venida a menos tras la segunda Guerra Mundial. La protagonista y la madre que viven juntas[4] venden su herencia y se van a vivir al campo, mientras su hermano Naoji, un escritor nihilista que ha estado en la guerra, adicto a las drogas y al alcohol, regresa para intentar rehabilitarse, encontrar el amor y acabar con sus deudas: La gente del

pueblo nos ha tratado bien. Y desde diciembre del año pasado hasta ahora (estamos en abril), hemos llevado una vida alejada de la sociedad, preparando nuestras comidas, tejiendo en la veranda, leyendo en la sala china, tomando té […]. A veces pienso que la paz que reina en esta casa es una quietud falsa y aparente (Dazai 1960: 27).

Pero el fracaso se precipita lejos de la ciudad, en un ambiente que rechaza su despreocupación aristocrática, y en una sociedad derrotada económicamente y arruinada moralmente como la japonesa de mitad del siglo xx. Al final, la madre de Kazuko y Naoji mueren en su casa de campo; la madre es presa de una enfermedad pulmonar y él se suicida, dejando como legado su diario ("Diario de las Flores de la Luna", producto de su consumo de opio, más una carta de despedida) a Kazuko, que termina siendo la gran luchadora revolucionaria, esperanzada en su futuro hijo, descendiente de un escritor.

Los dos rasgos más sobresalientes de la poética de Dazai son: la predilección por las formas breves —junto con el ensamblaje de géneros en un mismo texto— y el engarce autobiográfico en la ficción[5], dos piezas esenciales en la máquina literaria de Piglia. Hay que tener en cuenta, y esto es quizá el dato más importante para descifrar Blanco nocturno, que el yo es un concepto plural en japonés, como en Piglia, que nos presenta una novela anclada en las identidades múltiples, en la ambigüedad, la ambivalencia (ilustrada por la falsa percepción óptica del pato / conejo de Wittgenstein) y en la problemática de la otredad.

Además, en ambas narraciones, la familia aristocrática en decadencia aparece como una planta carnívora, y el campo como el lugar de la violencia y el declive: el traslado de Toni al pueblo de los Belladona supone su muerte, como para la madre de Kazuko. La crítica a la modernización y a sus efectos negativos en la sociedad es evidente en ambos casos. Las mujeres, todas hermanas de hombres que fracasan, son las únicas que se salvan , las que han nacido para "el amor y la revolución" (Dazai 1960: 116), como Rosa Luxemburgo (Piglia 2017), las que sobreviven (Lucio tiene un accidente y Luca se suicida por no encajar en una sociedad que lo expulsa, como Naoji), porque son buenas lectoras (como la madre de las Belladona y de Naoji) y pueden contar la (su) historia (como Sofía /

Kazuko)[7]. Por eso, Kazuko lee Introducción a la economía de Rosa Luxemburgo

—el mismo libro que Piglia dice que le regalaron sus estudiantes el

último día de clase en Princeton— como un medio para la revolución y la destrucción de los convencionalismos:

Las ideas destructivas. La destrucción es trágica, lastimosa y bella. El sueño de destruir, de reconstruir y completar. Y sin embargo, aun cuando después de la destrucción no llegue nunca el día de la conclusión, es preciso destruir a causa del ardiente amor que siente cada uno. Es indispensable hacer una revolución.

Rosa entregó trágicamente su ferviente amor al marxismo (Dazai 1960: 97).

En rigor, Blanco nocturno también está cargada de simbolismos y ecos intertextuales. Tenemos en primer plano la tensión entre tradición y modernidad, como en Dazai, que es igualmente un vértice fecundo de la tradición de la novela de la tierra latinoamericana. Aquí destaca el uso de dos poéticas: la de García Márquez y la de Onetti. Crónica de una muerte anunciada es el antecedente más cercano del cruce entre novela rural y género negro, que Piglia conoce bien

porque la ha leído en sus clases de Princeton desde la ficción paranoica. La técnica del secreto es muy provechosa en este formato, porque hace explícito el modo en que circulan las narraciones, la distinción entre el mostrar y decir, ver o no ver. Así, las murmuraciones, chismes, prejuicios y versiones de los hechos (Piglia 2010: 13) también matan, como a Santiago Nasar, a Tony Durán, ya que la mayoría de los habitantes del pueblo son enemigos del viejo Belladona y no querían que reflotara la fábrica de Luca con el dinero sucio traído por Durán:

“Todo el pueblo colaboraba en ajustar y mejorar las versiones. Habían cambiado los motivos y el punto de vista, pero no el personaje; tampoco habían cambiado los acontecimientos, solo el modo de mirarlos. No había hechos nuevos, solo otras interpretaciones” (Piglia 2010: 53). El pueblo también es responsable de inculpar al falso asesino Yoshio, al que quieren eliminar por los secretos que esconde, aunque aparezca retratado como un personaje del escritor Dazai, para el que la debilidad en un signo de bondad.

Incluso también es alargada la sombra de lo mítico, de la tragedia griega y de lo bíblico[8] a la manera del relato “Un día después del sábado” de García Márquez, que Piglia incluye en sus Crónicas latinoamericanas (1968), alabada en el prólogo junto con “El infierno tan temido” de Onetti, que deja una profunda huella en esta novela, como sucedió con las fotos de una mujer en diferentes posturas en “El

fluir de la vida". Son dos las referencias onettianas: la madre que abandona al viejo Belladona embarazada de Luca porque "se fue con el director de una compañía de teatro que estaba desde hacía meses en el pueblo representando Hamlet" (Piglia 2010: 93) como en "El infierno tan temido" y el loco Malabia de El astillero, contracara del utópico Luca Belladona, el inventor marginal, el que arriesga y experimenta con el trabajo material para proponer otra ética (vanguardista) de la economía. Por supuesto, y ahora el eco artltiano, el dinero impide el éxito y las deudas llevan al fracaso de la utopía revolucionaria.

Por otra parte, si en Respiración artificial el género epistolar era raigal, en Blanco nocturno la narración autobiográfica está cristalizada en el diálogo entre Renzi y Sofía, transcrito en la novela a la manera de un diario, en cursiva, como hace Dazai con las notas de Naoji en El sol que declina. Afirma Piglia en su primer diario: "En los narradores que admiro, como por ejemplo ahora Osamu

Dazai, lo que más me gusta es que todo está narrativamente justificado: cuadernos, diarios, cartas, confesiones, el relato se sostiene sobre documentos que el narrador pone a disposición del que quiera interpretarlos" (2015a: 218).

En las transcripciones diarísticas y epistolares que hace Dazai en su novela se entreveran los secretos de los dos hermanos, sus amores clandestinos. Lo mismo sucede en la conversación —entrevista, podríamos decir— de Renzi y Sofía, donde hallamos el secreto de Sofía y Ada: su amor prohibido.

EL TONO

Para Piglia el tono de un texto no es el estilo, sino la "relación del que narra con la historia" (2015a: 82). En Blanco nocturno tenemos una tercera persona que nos cuenta la historia de los Belladona desde el punto de vista del Comisario, de apellido romántico y hermenéutico, Croce, el investigador sagaz que intenta llegar hasta la causa criminal no visible, el verdadero protagonista de la narración. Se trata de un policía rural fracasado, lector intuitivo y paranoico, borgiano, que está en el ocaso de su vida, alter ego del joven periodista citadino Emilio Renzi, el escritor fracasado, lector desviado e irónico, arltiano, otro excéntrico y extranjero en el pueblo, atrapado antes por la historia (amorosa) de Sofía (que representa la literatura cruzada con la filosofía) que por la resolución del asesinato de Durán. No en balde este es el único texto de Piglia en que el motor del relato es la ausencia de un hombre, por eso Renzi queda apartado de la verdadera

historia policial, dando paso —como ocurrirá en las publicaciones del propio Ricardo Piglia—, a Los casos del comisario Croce.

Entonces, el enfoque o tono está definido por Croce, no por Renzi, un personaje paranoico cuyo pensamiento funciona sobre la base de metáforas, obsesionado por la interpretación de lo real como signo, al borde del delirio, en ocasiones, obstinado por una idea fija, como Emilio en textos anteriores o después en El camino de Ida: "Vivía en un mundo donde todo tenía un sentido secreto y cada gesto o cada detalle ocupaba un lugar que era válido solo para mí" (2013: 100).

Asimismo, encarna el prototipo —anacrónico— del detective soltero, solitario, un poco demente, aunque con un costado paródico. Por un lado, sus

competencias para resolver el crimen no son efecto de la razón, la inteligencia analítica o el rigor del positivismo cientificista, sino de la experiencia y la intuición. Por otro lado, es el único que no se mueve por dinero, el que permanece en un plano netamente simbólico y ficcional, cuando el eje del policial, como género moderno y capitalista, es el dinero y lo material. De hecho, las mujeres de Blanco nocturno están relacionadas con el dinero, en un nítido guiño a Chandler y a Dazai[1] , e incluso la muerte de Durán es por motivos económicos. No obstante, la denuncia de la violencia del sistema capitalista persiste, como en los mejores ejemplos del género: el derrumbe económico de la fábrica se produce cuando Luca pide el crédito al banco y la inflación hace que suba el dolor y que no puedan hacerle frente a la deuda. La venta obligada supone la pérdida de control de la empresa, que por espurias causas especulativas en las que participa el fiscal Cueto —un personaje corrupto y sin escrúpulos, amante de Ada— será sustituida por un centro comercial. Todo lo sólido se desvanece en el aire, incluso el significado material del dinero, que, perdido el patrón oro en 1971 —alusión que hace Piglia en una nota a pie de página, ya que sitúa en 1972 su trama—, se torna puro significante líquido.

En definitiva, detecto en Blanco nocturno tres operaciones de naturaleza estética, poética y política: la des-apropiación de una economía financiera basada en lo material (la fábrica) por una nueva economía basada en la especulación, en el crédito ficticio y en la proliferación de la deuda. Un segundo mecanismo apunta a la ex-propiación de las convenciones del género negro que lo sitúan en el terreno de la parodia (v. g., el personaje de Croce, que define el tono del relato).

Por último, hay una estrategia de reapropiación de la literatura mundial a través de la estética de Osamu Dazai que Piglia injerta, en un proceso de transculturación, dentro de la tradición latinoamericana basada en la atmósfera rural, la férrea estructura familiar y el modernismo decadente.

Lo que quiero decir con todo esto es que podemos leer Blanco nocturno dentro de la serie narrativa latinoamericana de García Márquez-Onetti-Borges-Arlt, en que nuestro autor sitúa a Osamu Dazai, cuya lectura menciona en diferentes momentos de Los diarios de Emilio Renzi. Sin afán de agotamiento, sino más bien como una tentativa de lectura comparada, he puesto en relación al argentino con el japonés para evidenciar el modo en que reproduce la atmósfera —rural—

del ocaso de una familia como en El sol que declina, pero también como una prueba del ensanchamiento del uso irreverente que hace Piglia de la literatura latinoamericana / mundial. Por último, podemos argüir que el tono lo da la voz narrativa de Croce, parodia del género negro norteamericano —ínsito a la estructura urbana— cuyo cruce con la crónica rural latinoamericana —

recordamos las dos series homónimas que editó Piglia en los sesenta— da como resultado esta penúltima novela dual de Ricardo Piglia. Ora la leemos como una crónica latinoamericana, ora como una norteamericana. Al cabo, "vemos las cosas según como las interpretamos. Lo llamamos previsión: saber de antemano, estar prevenidos" (Piglia 2010: 142).

[1] Y 'latinoamericano' aquí, como explico en este capítulo, alude a la narrativa

rural, a la novela familiar y al ocaso de la modernidad.

[2] Lo mismo sucede en novelas de Osamu Dazai como El sol que declina, donde

la narradora es el personaje más revolucionario.

[3] Aunque la más vendida en Japón es Indigno de ser humano, última obra de

Dazai antes de suicidarse, cuyo protagonista se llama Yozo (similar a Yoshio).

[4] Hay una tensión incestuosa latente entre madre e hija, así como

entre Kazuko y

su hermano Naoji.

[5] En Japón era considerado el máximo representante de la novela del yo, un

especie de reverso de Pavese, como el mismo Piglia pone de relieve en Los

diarios de Emilio Renzi (2015a).

Las Belladona fueron las primeras en el pueblo en llevar bikini y minifalda, y

Kazuko se divorció.

[7] Nótese que Sofía le cuenta a Renzi su historia del pueblo, no a Durán, que

obtiene toda la información de su amigo / amante Yoshio Dazai (Piglia 2010:

35).

[8] La reminiscencia de Judas está en la frase "Hay un traidor entre nosotros"

(Piglia 2010: 228).

La alusión a Hamlet tiene que ver con Laghman y la loca de "Un sueño

realizado".

[1] Leemos "Dinero y mujer" (Dazai 1960: 58).

CAPÍTULO 9

UNA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA: PIGLIA Y TOLSTOI

Se trata de averiguar si en un medio social dado la norma estética tiende a predominar sobre otras normas o, por el contrario, a ocupar una posición subordinada en el sistema global de las normas.

Jan Mukarovsky

Roland Barthes en Le Discours social (1973) reflexiona sobre el modo

en que el lenguaje es ideología (Van Dijk)[1] aludiendo al Saussure menos conocido, el de los Cuadernos de anagramas, que al final de su vida lee el comportamiento del signo lingüístico en el lenguaje poético —latino y alemán—, no ya como fruto de un contrato social, de un sistema arbitrario, analógico y recíproco que cristaliza un discurso lineal y unidimensional, sino como el espacio formal privilegiado —la tradición, multidimensional— en que el orden del significado es reemplazado por el oro del significante. En efecto, Saussure se dedica a investigar series ocultas de significantes en una miríada de textos poéticos antiguos, que dan lugar a distintos significados; operación de lectura que también rescata Lacan en "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" (1957) para pensar la manera en que el significante impone su ley al significado. Esto es: en la literatura los significantes se encadenan —en polifonía— de un texto a otro para referir determinadas "palabras-temas" que habrían de ser develados por un sujeto que en el valor de uso de la lectura, en su mirada, encuentra (el secreto de) la verdad. Y este acontecimiento, como lo entiende Badiou, es político.

La relación entre literatura, lenguaje y política se arma entonces en una doble dirección: "hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido" (Rancière 1996: 45). Este hacer es el que produce el "disenso" del que habla Rancière, la transformación en los modos de representación de lo sensible —o lo real— que propone el discurso literario (y que tradicionalmente se han asociado con la vanguardia)[2]. Por otro lado, la literatura, y sobre todo determinados géneros, también se presentan como un espacio en los que dirimir cuestiones políticas, filosóficas, sociales, que Ricardo Piglia llama "ficción especulativa" para explicar a Borges (2015: 152) o que nosotros hemos llamado "prosa conceptual" en la introducción de este libro. En ambos casos, habría una correspondencia entre estética, ética y política que se yergue como medio para alcanzar la verdad y (re)construir el sentido (el concepto), que siempre está desplazado, no dicho de modo directo: "Muestra y no dice" (Piglia 2015: 43 y 47)[3]. Esto supone una respuesta —política— a lo real, un modo de producir disenso en el consenso del mundo sensible, que en el caso que nos ocupa, la literatura de Ricardo Piglia, toma la forma —persistente en el tiempo — del policial, donde lo social aparece como enigma, y el poder político del Estado como secreto dentro del texto. El lector, como Saussure, como el crítico literario, es el encargado de iluminar —esa iluminación profana de la que hablaba Benjamin— las series ocultas, el modo en que se ligan secreto y lenguaje, para llegar a la verdad

inefable[4].

En esta misma serie se puede inscribir la última novela publicada por Piglia, El camino de Ida (2013), objeto de estudio de varios ensayos que han ahondado en las posibilidades hermenéuticas de la obra a través de categorías como la extranjería y los usos de Hudson (Bracamonte 2019), la ficción paranoica (Fernández Cobos 2018), la exploración de la violencia anticapitalista (Dawes 2017) o el mismo género policial (García del Río 2015), entre otras. Sin embargo, la crítica parece no haber atendido a la posibilidad de leer el texto como una novela de campus o más específicamente, como un policial académico[5] donde la ligazón entre lenguaje poético (estética) y política (ética) aparece en primer plano. Esto es: investigadores de crímenes que por ser lectores de literatura han adquirido la competencia de descifrar códigos —significantes

— que dan sentido —significados múltiples en devenir— a la lógica (psico)política que construye —y que los lectores deconstruyen— el relato neoliberal y capitalista —del sentido dado— en que vivimos. La estética como

una forma de ideología (Eagleton), la literatura como un arma revolucionaria y el lector como "un modelo del intelectual que va a la vida pública con sus modos de descifrar los signos y los indicios" (Piglia 2015: 41).

Desde sus orígenes, el subgénero narrativo de novela de campus ha sido ampliamente abordado en el ámbito de la academia inglesa y estadounidense.

Sin embargo, pocos son los estudios que existen acerca de este subgénero en el mundo hispánico (García Rodríguez, Moore-Martínez, Villamía y Gil-Albarellos) y más especialmente, en la Argentina (Reati y Gómez Ocampo y Maltz), donde a partir la década de los noventa asistimos a un auge incontestable de este tipo de narrativas[7]. La naturaleza e idiosincrasia de los sistemas universitarios de Estados Unidos y Reino Unido localizados, normalmente, en campus universitarios que posibilitan que el lugar de aprendizaje y formación se convierta a la vez en el lugar de residencia, ha devenido en nuevas formas de tratamiento y cruces de géneros con respecto al modelo inicial en espacios donde no se da la existencia de un campus académico a la manera anglosajona. Este es el caso de la novela de campus argentina, país cuya universidad difiere mucho del modelo americano. En Argentina, al igual que en España, las instituciones académicas se entienden exclusivamente como lugares de formación,

lo que produce que en ambos países exista una suerte de novelas que se asemejan más a las originarias del género, hasta el punto de que sus tramas se encuadran en universidades extranjeras, sobre todo en Estados Unidos (El camino de Ida) o en Inglaterra (Crímenes imperceptibles). Las diferencias políticas y estructurales de estos países posibilitan la reformulación y enriquecimiento de los modelos —

estéticos— clásicos del género, a través de la mirada —argentina— del extranjero que se inserta en un espacio que no es el propio, como le sucede a Emilio Renzi, trasfondo del propio Piglia que fue profesor en Princeton Univesity durante más de veinte años.

A esto hay que sumar el fuerte anclaje de la tradición literaria argentina en el género policial, que ha devenido en su cruce con la novela de campus[8]. Según Lafforgue, "ningún otro género, como el policial, ha estructurado tan raigalmente el sistema de la ficción argentina a lo largo de este siglo [xx]" (1997: 11) y por tanto, no sorprende que aparezca mezclado con otras formas literarias.

La historia del policial argentino, ampliamente estudiada por la crítica, señala la

aparición del subgénero catalogado como policial académico en el año 1975, con la publicación de "La loca y el relato del crimen" de Ricardo Piglia (Sasturain 2016: 42), cuento en el que Emilio Renzi resuelve un crimen a través de la competencia lingüística que ha adquirido en una institución universitaria . La idea es la misma que en El camino de Ida: lectoras, académicas, que descifran signos (re)construyendo un relato (político).

LA NOVELA DE CAMPUS EN EL SIGLO XXI: UNA LECTURA MATERIALISTA

Comienzo haciendo un resumen del argumento de El camino de Ida: el profesor argentino Emilio Renzi es invitado por una prestigiosa universidad de New Jersey para dictar un seminario sobre los años argentinos de W. H. Hudson.

Renzi, abrumado y cansado de su vida en Buenos Aires, acepta la invitación de Ida Brown, una estrella del mundo académico, con la idea de dar un giro a su vida. El argentino ve en el cambio de aires una nueva oportunidad para encontrar sentido a su vida. Sin embargo, su plan se transforma nada más llegar al campus.

Ahí empieza a mantener una relación clandestina —basada en una serie de encuentros fortuitos— con la profesora Ida Brown, quien poco después aparece muerta en su coche. Cuando la encuentran, tiene la mano quemada, hecho que la relaciona con una serie de asesinatos que se están cometiendo desde hace tiempo contra eminentes figuras del mundo académico.

Como consecuencia —y debido a la penosa investigación realizada por el FBI—, Emilio Renzi contrata a un detective, Ralph Parker, para que le ayude a conocer la verdad sobre la misteriosa muerte de su compañera. En la búsqueda de pistas, Renzi se enfrentará a una combinación de enigmas que confluirán en la articulación de respuestas —y problemáticas— de índole académico, social y político. El papel de la literatura, y su función social —y principalmente la obra The Secret Agent de Joseph Conrad— tiene un peso muy importante en la novela, pues será a través de la ficción y de sus conexiones con la política y con la vida que finalmente se podrán desentrañar (casi) todos los interrogantes de la muerte de Ida, los cuales acabarán apuntando a la culpabilidad de Thomas

Munk[1] —que remite al Unabomber y suena a Thomas Mann y a su Montaña mágica— un brillante matemático de la Universidad de Berkeley, que decide retirarse de la vida académica y tramar una red conspirativa contra el Estado y sus tecnócratas (re)productores.

En este policial académico, el campus universitario aparece retratado como un arma de doble filo. Por un lado, es un lugar de la "violencia psíquica" por donde circulan "altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados" (Piglia 2013: 35), toda vez que aparece como uno de los hacedores del pensamiento normativo (por eso Munk ataca a universitarios). Pero por otro lado, también se erige como el lugar que ha permitido a los protagonistas, Ida Brown y Thomas Munk, configurarse como sujetos activos con un gran capital simbólico a ojos de la sociedad, que a su vez les permitirá atentar contra el modelo económico (capitalista) dominante. Sostiene Piglia en una entrevista:

"La academia es uno de los últimos lugares donde es posible construir una discusión política, cultural, de cualquier registro, que no atiende al rumor que viene de los medios de masas" (2015: 127). Es un espacio anacrónico, de resistencia a los medios de masas que privilegian el consenso y la legibilidad. La universidad entonces se muestra simultáneamente como espacio de violencia y como espacio productor de saber (alternativo) y acción (política), en esa doble dimensión[11].

No es baladí que Piglia escoja el género novela de campus, en la versión policial norteamericana más convencional, para su última obra de ficción. Elige este género —estética— para estetizar el formato comercial y entrar, como un caballo de Troya, en el debate intelectual del lugar que ocupa la academia y la literatura en la sociedad neoliberal actual[12]. De nuevo nos enfrentamos a una de sus ficciones críticas en las que extrema, desde el thriller norteamericano[13], el género novela de campus como signo de la problemática, social y política, de las academias americanas. O como una forma de repensar, en la estela marxista, la intrincada relación entre literatura y capitalismo. La novela negra trabaja con la causalidad y con la idea de secreto —sentido que no se devela ni se resuelve—

vinculada al funcionamiento político del capitalismo. El verdadero criminal es, de esta manera, el orden social capitalista. “El crimen es el espejo de la sociedad”, por eso la verdadera causa del asesinato de Ida y su relación con

Thomas Munk no se terminan de descubrir. El culpable es el capital.

LA MUJER Y TOLSTOI EN EL CAMINO DE IDA

El estudio de las representaciones de las mujeres en la producción de Ricardo Piglia ha puesto el foco en su visión conservadora. Sin embargo, su última novela, El camino de Ida, viene a revertir esta concepción patriarcal de lo femenino latente en su narrativa anterior en aras del delineamiento de un marco de legibilidad feminista dentro de los parámetros de la novela de campus.

Para entender a cabalidad el modo en que Piglia llega a reescribir en clave feminista a la mujer del género del policial académico, hay que recordar que desde los cuentos La invasión, como hemos visto, la mujer o mejor dicho, su pérdida, han constituido el motor de las narraciones piglianas. En todos los textos anteriores se forja una visión de la mujer como objeto, como fetiche; algo que no se tiene y se desea. Siempre aparece narrada a partir de una voz enunciadora masculina, que es el sujeto de la acción: el hombre siente la pérdida de la mujer y comienza la narración. La mujer no tiene voz, no tiene agencia, aunque sea la voz del texto.

Por otro lado, las mujeres también aparecen asociadas a la locura en “La loca y el crimen” y en “El fluir de la vida”, concebida como arma política en contra de la normatividad de la sociedad disciplinaria y del Estado represor, porque todas son lectoras voraces y la lectura está

asociada, en Piglia, a la locura, a leer en contra de la norma; a estar en "el límite de la narración, el reverso del silencio"

(2015: 203). Este enfoque trasciende la representación femenina de los primeros cuentos de La invasión, en los que la mujer aparecía como resto o residuo del orden simbólico definido por el orden patriarcal (Orecchia Havas 2006: 240) y las obras que le siguieron, donde las fronteras entre lo masculino y lo femenino se desdibujan y confunden, permitiendo nuevas formas, ambivalentes, performáticas (Butler) de narrar / mirar la mujer. La idea de la mujer como lo otro, como lo raro, como la loca, refuerza la capacidad narrativa del sujeto

femenino en la literatura de Piglia. De ahí que en sus últimos textos ya no se conciba a la mujer como objeto pasivo de deseo generado por la ausencia, sino que pase a formar parte activa de la narración y sea incluso, en muchos casos, agente narrador junto con la figura masculina. Con ello afirmamos que las figuras femeninas en la obra de Ricardo Piglia, a partir de los noventa, son representadas en su devenir performático como sujetos con agencia, con un espacio y con un poder narrativo propio dentro del texto.

En apariencia, esta última novela de Piglia reproduce la forma femenina de la primera narrativa de Piglia, donde la pérdida de la mujer es el motor que impulsa la narración de la historia. De esta manera, El camino de Ida sigue ese recorrido y parte de ese mismo supuesto: la muerte de Ida Brown en unas circunstancias misteriosas, que funciona como impulso para la narración / investigación.

Asimismo, la obsesión que despierta el narrador por la muerte de Ida está estrechamente vinculada con la obsesión que ella despierta en Renzi, pero aquí el sujeto femenino es más complejo, y la mujer, además de objeto de deseo es también sujeto de la narración, del pensamiento. ¿Quién es el sujeto Ida Brown?

Ida era una estrella del mundo académico, su tesis sobre Dickens había paralizado los estudios sobre el autor de Oliver Twist por veinte años. Su sueldo era un secreto de Estado, decían que se lo aumentaban cada seis meses y que la única condición era que debía recibir cien dólares más que el varón (ella los llamaba así) mejor pagado de su profesión. Vivía sola, nunca se había casado, no quería tener hijos, estaba siempre rodeada de estudiantes, a cualquier hora de la noche era posible ver la luz de su oficina encendida e imaginar el suave rumor de su computadora donde elabora tesis explosivas sobre política y cultura.

También era posible imaginar su risita divertida al pensar en el escándalo que sus hipótesis iban a causar entre los colegas. Decían que era una esnob […], pero todos envidiaban su inteligencia y su eficacia (2013: 18-19).

Ida Brown es presentada por el narrador, Emilio Renzi, como una profesora de notable inteligencia y éxito académico, especialista en Joseph Conrad "que se había casado con la Academia como las monjas de clausura se desposaban con

Jesucristo" (2013: 61). Se trata de una intelectual, feminista, que se ha construido como una figura dura y problemática por muchas de las hipótesis y supuestos que ha propuesto frente a sus colegas académicos (varones: no olvidemos que la academia es una institución patriarcal). Y es este saber universitario, el capital simbólico que ha adquirido en la academia, el que posibilita que se haya consagrado como una experta en Conrad y por tanto, que se convierta en una agente reveladora de su obra. Es ella quien deja el ejemplar de The Secret Agent con su propia lectura sobre el texto a Renzi y son estas anotaciones y marcas, que realiza el sujeto femenino Ida, las que conducirán a que el narrador masculino establezca los puntos de conexión entre la literatura y la política; entre Munk y los atentados, entre Ida y Munk. No es el propio texto en sí el que funciona como revelador del enigma sino que sería la traducción[14], su lectura de crítica-traductora: palabra por palabra (Piglia 2015: 88) la que suministra la clave de interpretación: el sentido. Esto es: Ida lee a Conrad y escribe sus lecturas —marcas— en el libro a través del cual señala el camino que hay que seguir para la resolución del enigma que está detrás de los atentados contra la academia. El mismo narrador afirma: "ella tejía, con sus señas, un relato secreto, en voz baja, pequeños indicios […]. Los fragmentos desarticulados que Ida iba enlazando en la novela formaban un tejido que dejaba ver —a trasluz — la figura de Munk" (2013: 226-229).

A través de esta cita, Ida se nos presenta como una fuente de conocimiento. La mujer como sujeto activo que conoce, piensa (porque sabe leer), comparte y lega ese saber. Así, se desplaza el sujeto femenino del deseo a la acción. Ida Brown no deja de manera fortuita el texto de Conrad a Renzi sino que ella es quien lo elige depositario de su saber. Por tanto, Ida no solo constituye una obsesión del narrador, una mujer con la que mantiene una relación sexual y amorosa —dice al final haberse enamorado de ella— sino que además supone un modo de leer (la literatura y lo real). Renzi conoce, aprende a leer, a descifrar, gracias a Ida. La ausencia del sujeto femenino es lo que moviliza al narrador en un primer momento, pero también serán

las lecturas y escrituras de Ida, su pensamiento, lo que propicie el avance del relato y el esclarecimiento final.

Ahora bien, las anotaciones de Ida en la obra de Conrad pueden significar dos cosas: que descubrió en la novela el plan de Thomas Munk y dejó la obra

anotada a Renzi porque quería que esto fuera revelado; o que ha sido la artífice teórica o cómplice del plan que Munk ha llevado a cabo. Ella, experta conocedora de la obra de Conrad, y unida a Munk por una relación del pasado (ambos estuvieron en Berkeley: ella hacía una tesis sobre Oliver Twist[15] y él enseñaba matemática), podría haberle proporcionado la novela que ejemplifica su ideario y la perpetración de sus acciones. Así lo manifiesta nuestro narrador, que parece decantarse por la segunda hipótesis, a través de varias suposiciones que desarrolla a lo largo de la novela:

No creían que el caso de Ida perteneciera a esa serie aunque su muerte era dudosa. Salvo, agregó, que ella formara parte del grupo y hubiera muerto al activar una bomba que pensaba utilizar (o transportar) (125).

O tal vez ella colaboraba con él. Le gustaba más esa idea: la chica de armas tomar. […] ¿Quién había influido a quién? ¿Él le había dado a ella la radicalidad de su pensamiento, esa capacidad para avanzar más allá de los límites? ¿O había sido ella quien lo había llevado del ambientalismo abstracto y el ecologismo idiota a la violencia revolucionaria? (257).

Asimismo, en la conversación que Emilio Renzi y Thomas Munk mantienen en la cárcel también esta hipótesis es evidenciada por ambos:

—Ella era una intelectual destacada y es posible que hubiera encarada una lucha secreta en defensa de sus principios y sus ideales. No importa si estaba equivocada o tenía razón, pero murió por algo en lo que ella creía y eso daba sentido a su muerte…

—Ida fue una mujer valiente. Nosotros la tenemos en cuenta.

—¿Nosotros?

—Usted y yo. Con eso basta para recordarla (283).

En rigor, desde un primer momento asistimos en la novela a la construcción de la idea de complot que conecta a Ida Brown y a

Thomas Munk. Ya en el primer capítulo podemos leer: “Ida estaba interesada en la tradición de los que se oponían al capitalismo desde una posición arcaica y preindustrial. Los populistas rusos, la beat generation, los hippies y ahora los ecologistas habían retomado el mito de la huida natural y la comuna campesina” (20). Esto es precisamente lo que encarna la figura de Joseph Conrad, el núcleo central de cuya obra era “la decisión de cambiar de vida” (233). Y a esto mismo es a lo que se abocan Ida Brown y Thomas Munk, personajes que se conectan a través de la academia; a través de la literatura y de la política, porque ahí, en los libros, es donde está la verdad (como expone Brecht en Cinco dificultades para decir la verdad) desde la que construir una subjetividad que habría de transformarse en una acción. No hay vuelta atrás. Por tanto, el saber académico se configura en el texto como germen para llevar a cabo la acción política contra ese mismo saber universitario, según se extrae del Manifiesto de Munk: “eran los científicos los que en nombre del progreso tecnológico legitimaban la violencia del sistema, los experimentos biológicos y los bélicos. Eran esos ‘técnicos del saber práctico’ los que violentaban la ética en nombre del progreso y de la ciencia” (164).

Igualmente, si apostamos por la hipótesis que conecta a Ida con los atentados y con Thomas Munk, con la del agente secreto y doble[1] , la profesora marxista (2013: 19) dentro del sistema, como el personaje del Profesor en Conrad, que habría legado a Munk la serie de significantes que motivarían las acciones que este debía llevar a cabo. En realidad, lo que Piglia está haciendo a través de la figura de Ida[17] es incorporar una lectura feminista al personaje antisistema del Unabomber, considerado como anarquista y ecologista. La hipótesis de Piglia habría de ser que, de alguna manera, para ser totalmente antisistema se necesita también ser feminista. El Unabomber, sin feminismo, no sería completamente antinormativo. Por eso el argentino, en la ficción, le da al Unabomber lo que le

falta: una cómplice, una mujer, un punto de vista feminista. Esta idea se reafirma si tenemos en cuenta la construcción dual que Piglia inventa para sus personajes en El camino de Ida. Ida Brown es un personaje que construye su vida en torno a dos espacios: el espacio público / visible y el espacio privado / no visible. En el primero, se muestra como una brillante y exitosa profesora de Literatura. En el segundo, en el ámbito privado, encarna a la femme fatale, que sale en la noche a encontrarse con un semidesconocido en la curva nocturna de un parque arbolado (62). Esta dualidad se materializa en el contestador telefónico en el cual el propio personaje se presenta como un ser plural: “ahora no podemos atenderle”

(84)[18]. De esta voluntad de ocultar una doble vida, deducimos la posibilidad de querer ocultar una historia que no es aparente. Así ocupar la dualidad y por tanto, un locus inesperado —ese lugar donde no se espera que estemos—

vendría a mostrar a Ida como un sujeto agente. O mejor: como un sujeto con agencia. Desde este punto de vista feminista, la imprevisibilidad del sujeto femenino en la obra podría leerse, "por un lado, como una forma de resistencia a la inscripción completa y acabada según un ideal sumiso y doméstico; pero, por otro, también como ejemplo de una experiencia crítica, marginal y periférica, que rechaza el lugar de Otra exótica y emocional que se nos prescribe"

(Femenías 2007: 15). Porque ella es la que encarna el secreto, la dualidad, lo que no se ve.

Esto hace que Ida también sea tildada por el narrador de sujeto raro o poco cuerdo. Es decir: de loca, como las anteriores mujeres de sus relatos. Dice Renzi sobre ella: "Su nombre era una acción, la ida, el viaje sin retorno, señala quien se va. Y también a la muchacha rara ('está ida' o es 'medio ida')" (182). Así, se establece una analogía entre Ida y Munk, que también es tildado de psicótico cuando es reconocido como autor de los atentados. Ida, desde la teoría y desde la práctica, encarnaría a una loca, a la desviada, a la que está fuera de la norma[1] , como Munk, en cuyos actos terroristas, de una u otra manera, ha participado. Por tanto, podemos considerar a Ida Brown como un sujeto activo y agente desde esa figura ambivalente y no normativa que despliega en el espacio público.

Por otro lado, tenemos a otra mujer, fundamental en la novela: Nina Andropova[2] , la vecina de Emilio Renzi. Esta catedrática jubilada de literaturas eslavas, experta en Tolstoi, se inserta en el mundo académico estadounidense a

través de la mirada y de la lengua extranjera, igual que Renzi. Ella, rusa exiliada en Estados Unidos, constituye un puente entre la literatura norteamericana y la literatura rusa a través de sus reflexiones sobre el lenguaje en ambos idiomas y mediante los postulados de Tolstoi acerca de la no violencia y de la no resistencia al mal que lo unen con la ideología del criminal Thomas Munk (Fernández Cobo 2018: 647). Si además de esto tenemos en cuenta que representa —según la teoría de Piglia sobre el género policial ("La ficción paranoica")— la figura del detective clásico de la novela policiaca, Nina Andropova, a quien se le dedica la segunda parte de la obra ("La vecina rusa"), funciona —del mismo modo que Ida— como

medio de conocimiento y revelación del enigma que se cifra en el texto. Las mejores lectoras[21], las que tienen la cultura y el pensamiento, las que leen mal —de una manera desviada, al margen de la norma—[22] son las mujeres en El camino de Ida. Por eso Renzi afirma que su vecina fue la primera persona en descifrar la relación entre la muerte de Ida y los atentados contra los académicos a través de la prensa: Fue Nina quien primero conjeturó lo que realmente había pasado. Solo algunas notas aisladas en los periódicos permitían imaginar que había una sucesión de incidentes extraños entre los que podía incluirse también la muerte de Ida […].

¿Quizá los profesores se estaban matando entre ellos?, ironizaba Nina (108).

O

Nina inmediatamente sostuvo la hipótesis del terrorista solitario (149).

Así el conocimiento que la profesora jubilada tiene de la historia, de la literatura y del sistema universitario le permite ubicar el lugar desde el que proviene el terrorista: la universidad, al tiempo que se evidencian desde las —perversas—

formas de actuación de esta institución:

Nina conocía bien el mundo académico, lo consideraba una jungla más peligrosa que los pantanos de Vietnam. Gente muy inteligente y muy educada que por las noches sueña con venganzas terribles. Había pasado por todas las escalas de la así llamada carrera académica y sabía de los rencores, los odios que recorrían los departamentos universitarios donde los profesores conviven durante décadas (109).

Pero también, como experta en Tolstoi, es la portadora (la gran lectora) del conocimiento del lenguaje poético y de la tradición literaria. Piglia hace que sea la profesora rusa la que diga lo que no se puede decir, la que vea de otro modo

—como la ostranenie de los formalistas rusos—, la que condense el sentido múltiple donde se arracima la verdad: la crítica publicada por Munk al capitalismo industrial. Este gesto es también político: una rusa, experta en literatura rusa, es capaz de desentrañar las problemáticas políticas norteamericanas y encontrar un sentido. Ella es la que reconoce que Thomas Munk, como Tolstoi, cree en los ideales de la naturaleza (en tensión con la vida urbana, artificial), en la vuelta a lo esencial de la vida y a la autenticidad del yo, en sociedades primitivas sin Estado. Como explica Lukács, Tolstoi sigue

“el camino que conduce de la cultura a la naturaleza”, como herencia del imaginario romántico europeo, que significa “la insatisfacción de los hombres esenciales frente a todo lo que puede ofrecerles el universo de la cultura que los rodea y, como consecuencia, una vez repudiado ese universo, la búsqueda y el descubrimiento de otra realidad, más esencial de la naturaleza” (Lukács 1971: 160-161).

De ahí la necesidad de Munk por publicar su manifiesto sobre el capitalismo tecnológico y las consecuencias de la sociedad industrial en los periódicos, para que se lea en un ámbito más amplio (no en una revista especializada), como hace Piglia —doble a su vez de Munk[23] y de Ida— con la crítica que vierte en El camino de Ida al progreso positivista, a las relaciones sociales capitalistas y al materialismo liberal, expresado a su vez en el formato de la novela de campus con éxito mediático, como hizo en Respiración artificial. De esta manera, el mismo Piglia —Renzi mendiante— se convierte en doble de Tolstoi al utilizar la literatura como forma de explorar un idea (tesis que explica el escritor ruso en su ensayo “¿Qué es el arte?”). Pero también encontramos una lectura romántica de

raíz tolstoiana: la historia de amor de Emilio con Ida, una mujer que quiera escapar del orden social y patriarcal, como Anna Karénina, que problematiza la institución del matrimonio y la vida familiar en aras de una sexualidad libre —y performática—. Las dos, Ida y Anna, mueren por amor: a un ideal, a un mito, a una utopía.

A la vista de estas apreciaciones podemos colegir que se establece un paralelismo entre los personajes femeninos principales: Ida Brown y Nina Andropova, profesoras de literatura, expertas en la materia que ocupan un lugar reconocido y prestigioso dentro de la academia. Ambas se dibujan como intelectuales, fuente de conocimiento, motores principales de la narración: El lector, entendido como descifrador, como intérprete, ha sido muchas veces una sinécdoque o una alegoría del intelectual. La figura del sujeto que lee forma parte de la construcción de la figura del intelectual en el sentido moderno. No solo como letrado, sino como alguien que se enfrenta con el mundo en una relación que en principio está mediada por un tipo específico de saber. La lectura funciona como un modelo general de construcción del sentido (Piglia 2015: 103).

En efecto, Ida y Nina, desde una posición y con unos intereses distintos, llevan a cabo una lectura aguda del sentido político, literario y social del sistema capitalista neoliberal, mediante una actividad detectivesca, de desciframiento, que hace avanzar la narración. Este conocimiento proporcionado por los agentes femeninos será el que

permita a Renzi el trazado del mapa que ha de seguir para llegar hasta Munk. Por lo tanto, observamos cómo en El camino de Ida las figuras femeninas son delineadas como sujetos activos, constructores del conocimiento y del sentido, intelectuales —no varones— con una voz propia que se presenta como la palabra (la lectura, la escritura) necesaria para llegar al fin de la investigación. Así, con estas mujeres Piglia logra resolver en su última novela esa intrincada relación entre el acto de la lectura y la acción política, la experiencia (2005: 103).

Se trenzan entonces en El camino de Ida los dos perfiles narrativos de los sujetos femeninos en la obra de Ricardo Piglia: por un lado, Ida se puede equiparar con los sujetos que encontrábamos en los textos de La invasión, pero a medida que se desarrolla la trama, ella, junto con Nina, se postulan como sujetos activos del relato que toman la (última) palabra, como últimas lectoras. Ambas ocupan un lugar coprotagónico con Renzi y Thomas Munk, que habrían de ser subsidiarios del pensamiento femenino / feminista, ya que estas mujeres son las que les proporcionan la información y los datos a los dos sujetos masculinos para que la investigación / narración avance. Entonces, estas representaciones femeninas se equiparan con la literatura, pero a partir de su presencia —que no de su ausencia

— en el relato, convirtiéndose no solo en motores de la narración sino de la investigación (el pensamiento). Es el ser, el saber y el estar del sujeto femenino lo que hace que la narración se abra camino, operación insólita en las obras anteriores del autor argentino.

Del mismo modo, este saber de la mujer quedaría inserto en el saber universitario, puesto que es en la experiencia de la lectura que da la academia, en el saber, que Ida Brown y Thomas Munk encuentran un arma para atacar el sistema capitalista. Por lo tanto, el campus universitario y la figura de la mujer intelectual son los que posibilitan que leamos El camino de Ida no solo como una novela de campus al uso, con el género policial de fondo, sino como un texto feminista contra la normatividad neoliberal y su violencia atroz. Es decir: como una de las primeras novelas de campus feminista de América Latina.

LA LITERATURA, LA SALVACIÓN

El camino de Ida habría de pensarse en el interior de la crisis (política) de la literatura (de su función social), es decir: de la tensión entre ficción y política.

Así, la novela hace un uso político de lo literario mezclando un material que prescinde de la ficción (como hace Walsh): la historia política de

Unabomber que significa el documento, la crudeza de los hechos, la verdad del capitalismo actual, en una novela non fiction de campus basada en hechos reales. Además, como Capote en A sangre fría, Piglia construye un mito (2016: 49), el de

Thomas Munk como visionario capaz de decir la verdad, como proponía Brecht:

"Digamos la verdad sobre las condiciones bárbaras que reinan en nuestro país; así será posible suprimirlas, es decir, cambiar las actuales relaciones de producción" (7). Por eso Piglia, en contra de los hechos reales, hace que Munk muera, para que exista el mito: ya que como explica Lukács a propósito de las novelas de Tolstoi: "la proximidad de la muerte dispensa la gracia de esa beatitud suprema" (Lukács 1971: 163), razón por la cual la entrevista de Renzi en la cárcel adquiere un sentido transcendental y "revelador".

Por otro lado, Piglia usa el personaje ficcional de Ida para significar lo literario, el modo en que determinados escritores trabajan —en su lenguaje— la política (capitalista). Hay entones una doble lectura, o mejor dicho dos novelas que se unen en la figura de Ida: la novela de Thomas Munk y la novela de Emilio Renzi, que a su vez se aviene a dos marcos de legibilidad: la dificultad de iluminar los significantes de la tradición literaria que están en contra del capitalismo massmediático (propia de la alta cultura) y la legibilidad de las convenciones estereotipadas de las novelas de campus policiales (propia de la cultura de masas). La verdad está en el centro del relato relacionada con el secreto (y con un vacío en la causalidad del relato: la mano quemada[24] de Ida), que es lo que precipita las diferentes interpretaciones e historias. Esa forma cercana al complot —posible entre Munk e Ida y una comunidad antisistema—

produce un efecto social.

Así, Ida es una intelectual feminista antisistema que aparece como reverso de Thomas Munk, el que "marca el camino" (217) de Ida (el que ella le marca), trasfondo a su vez de Theodore Kaczynski, más conocido como Unabomber. La historia de este filósofo matemático, que actuó y escribió en contra de "la sociedad industrial" enviando cartas-bomba a universidades, se ha revitalizado al albur de la serie creada por Netflix en 2017[25]. Sin embargo, la versión que deja entrever Ricardo Piglia de la lógica paranoica del sistema universitario norteamericano y de la historia de intelectuales, graduados en Harvard que se desvían de la norma, como Unabomber, se aviene a una forma (argentina, desplazada) de leer y usar los textos de la

tradición (Tolstoi, Conrad, Hudson)[2]

conectados como en una serie, a través de una idea: la vuelta a la naturaleza. El pensamiento anarquista, ecológico y anti-tecnológico de Kaczynski se encarna

doblemente en Munk y en la protagonista que da título a la novela: Ida. En ese

significante también hay un triple significado: el camino (el anticapitalismo[27], la

revolución), la locura (lo antinormativo, el feminismo) y la referencia al Martín

Fierro (la anarquía, la vuelta a la naturaleza). En este último sentido, cobraría

fuerza la teoría de otra académica de renombre, Josefina Ludmer[28]: "Mi teoría es

que Ida[2] es un texto anarquista ideológicamente, lo cual no tiene nada que ver

con la ideología de Hernández. Es un texto anarquista porque Hernández hace el

gesto de darle la voz totalmente al gaucho y la ideología espontánea ahí es el

anarquismo. Es totalmente antiinstitucional la huida al desierto, que podés ligar

con Deleuze; la negación de todo" (2015: 224)[3] .

Además, todo nombre es un relato[31], no solo la "marca de un sujeto, sino que

sería —no quiero decir un enigma— la cifra de una historia que está inscripta"

(Piglia 2015: 104). Ida, en su desvío, está fuera de la racionalidad capitalista: el

loco es el único que puede hacer la revolución, diría Foucault. La utopía así se

yergue como una crítica al presente, que solo desde la anarquía de la literatura

(de la escritura y de la lectura) puede ser salvado.

[1] Van Dijk estudia el modo en que la ideología “moldea el texto y la

conversación, inversamente, cómo la misma se forma, adquiere o cambia por

medio del discurso y la comunicación” (2015: 10).

[2] La vanguardia para Piglia se cristaliza en el corte que hace con sus

contemporáneos, con el presente, para rescatar cierto pasado (2016: 77).

[3] Piglia reproduce la tensión entre lo visible y lo decible que plantea Deleuze

(2016: 114).

[4] Así también es capaz de ver las estrategias de dominación que impone el

Estado —capitalista— a través de ciertas ficciones. Aunque también encierra un

secreto que es imposible decir, que no se puede interpretar: que no tiene fin. Esto

no significa que no haya una verdad, convertida en ficción por los medios de

masas, que no es esencial sino construida (Piglia 2015: 220-222).

[5] Piglia ya prefiguraba una novela policial centrada en Princeton en 1998:

“Entonces el narrador tiene la posibilidad de hacer una pequeña investigación

sobre cómo funciona una universidad. Después mete un muerto ahí. Entonces, el

comienzo del libro, en general, es la entrada del detective en ese espacio nuevo,

que pueden ser los tintoreros japoneses de Buenos Aires o los profesores, vamos

a decir, de literatura alemana en Princeton, mejor" (2015: 190).

Dice Piglia: "La literatura no es simplemente la materialidad del signo escrito

en un soporte determinado, sino un uso particular de la palabra" (2015: 30).

[7] Asimismo, encontramos otro factor que ha propiciado el cultivo de este

subgénero: los escritores, principalmente latinoamericanos, ejercen cada vez más

de profesores universitarios en EEUU y en América Latina, ya sea en periodos

cortos o prolongados (v. g., Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Ricardo Piglia, Martín

Kohan, Lina Meruane, Alejandro Zambra, Florencia Abbate, Valeria Luiselli,

Carlos Yushimito, etc.). Si el sustento profesional de los escritores del Boom

solía ser el periodismo, desde los ochenta ha ido ganando terreno la labor

universitaria, que redunda no solo en el desarrollo de la novela de campus, sino

en un acercamiento entre las lógicas de producción (ficcional) y de

interpretación (crítica) que se avienen a la circulación de poéticas muy

literaturizadas, que articulan un marco de legibilidad teórico orientado a un

lector —universitario— especializado.

[8] Aunque el género de la novela de campus esté relacionado en gran medida con

el género policial en Argentina, también existen una serie de obras que no

introducen el elemento policial en su trama, acercándose más a los modelos

clásicos ingleses y estadounidenses de novela de campus. Nos referimos a

novelas como Los misterios de Rosario (1994) y El congreso de literatura (1997) de César Aira, Filo (2003) de Sergio Olguín, Pegamento (2004) de Gloria Pampillo, El puñal de Dido (2007) de Carlos Balmaceda, Las teorías salvajes (2008) de Pola Oloixarac, Yo también tuve una novia bisexual (2010) de Guillermo Martínez, Cataratas (2015) de Hernán Vanoli y Plato paceño (2015) de Alfredo Griego y Bravio. De esta nómina —necesariamente incompleta— de obras que podrían incluirse también bajo el rótulo de novela de campus se observa una amplia producción a partir de la década de los noventa que llega hasta nuestros días, lo que vendría a poner de relieve la vitalidad y auge del subgénero en el continente americano.

Al relato de Piglia podrían seguirle otras obras argentinas que se enmarcarían

en este subgénero mixto como son: El agua electrizada (1992) de Carlos Feiling,

Filosofía y Letras (1998) y La traducción (1998) de Pablo De Santis, La Cátedra

(2000) de Nicolás Casullo, Crímenes imperceptibles (2003) de Guillermo

Martínez, El ícono de Dangling (2007) de Silvia Maldonado y El camino de Ida

(2013), también de Ricardo Piglia. Todas ellas, a pesar de presentar de forma

variada y diferenciada el mundo académico, tienen en común la aparición de

personajes universitarios que lideran investigaciones sobre crímenes y/o ámbitos

académicos en los que se producen crímenes (Maltz 2018: 134).

[1] A la hora de configurar el personaje de Thomas Munk, Piglia se ha inspirado

en Theodore Kaczynski, más conocido como Unabomber: un matemático

anarquista, antisistema y antinormativo que se dedicó a enviar cartas-bomba

entre 1978 y 1995 a una serie de intelectuales universitarios a modo de crítica

contra el desarrollo de la sociedad contemporánea.

[11] Leemos: “Yo creo que una de las lecciones más extraordinarias de Benjamin

sigue esa línea de lo que dijo Fitzgerald, que una inteligencia de primera calidad

es aquella capaz de pensar dos cosas contradictorias al mismo tiempo” (Piglia

2015: 114).

[12] Piglia afirma: “Los géneros discuten a su manera las mismas cuestiones que

discute la sociedad” (2015: 152).

[13] En rigor, la literatura norteamericana ha ejercido una gran influencia en su

poética, sobre todo en sus primeras publicaciones —La invasión— como él

mismo reconoce, a modo de reacción frente a la influencia de Borges y Cortázar

(2016: 7). Aunque la crítica haya señalado que las raíces más profundas de su

literatura son argentinas, el uso de ciertos estilos y temas son de otras literaturas

mundiales, tales como la norteamericana y la rusa.

[14] Para Piglia, como para Borges, traducir es escribir una lectura (2016: 71).

[15] Una novela que puede ser leída como síntoma del capitalismo industrial,

donde la naturaleza también aparece de forma positiva, frente a la inclemencia

despiadada de la ciudad.

[1] Dice Piglia que Baudelaire definió al artista "como un agente doble, un espía

en territorio enemigo" (2016: 84).

[17] La configuración de Ida como sujeto antinormativo y combatiente conecta, a

su vez, con el arquetipo de la guerrillera, estudiado por Macedo Rodríguez en la

obra de Ricardo. Sin embargo, las limitaciones formales de este trabajo no nos

permiten ahondar en estas relaciones que debemos dejar para trabajos futuros.

[18] Munk también habla en plural de sí mismo: "Típica forma de

autorrepresentación de los individuos (en general varones) que han pasado

muchos años en el ejército o en un grupo revolucionario o en una cerrada

comunidad académica" (166).

[1] Leemos en El último lector: "En el exceso, algo de la verdad de la práctica de

la lectura se deja ver; su revés, su zona secreta: los usos desviados, la lectura

fuera de lugar" (2005: 23).

[2] Debido a las restricciones formales de este trabajo no podemos

ahondar en el

otro gran personaje femenino: Nina Andropova, de quien apuntaremos algunas

notas generales con la perspectiva de retomarlas y ampliarlas en futuros trabajos

sobre el tema.

[21] Si Emma Bovary era una lectora ideal para Piglia porque debe hacer lo que

lee, Ida Brown es su reverso posmoderno: ella lleva la lectura, política, a una

forma antisistema de vida. Al igual que Nina, como en el Finnengans Wake es la

lectura del futuro, políglota, que maneja "todas las lenguas" (Piglia 2015: 24).

[22] Recordemos que en El último lector Piglia sostiene: "En la clínica del arte de

leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor" (19).

[23] Nina cuenta que en la cabaña de Thomas Munk hallan un diario cifrado escrito

en parte en español, y de hecho, Munk habla español con Renzi. Por momento,

la propia novela actúa de diario —cifrado— del propio profesor Piglia.

[24] La mano derecha que se inclina a recoger algo en el coche es la que se quema,

cuando ella era zurda: otro enigma que se queda sin resolver en la novela.

[25] En 2003 salió a la luz un magnífico documental independiente sobre el

Unabomber del alemán Lutz Dammbeck, Das Netz, que fue traducido al inglés

como The Net. The Unabomber, LSD and the Internet, al que bien pudo tener acceso Ricardo Piglia.

[2] Explica Piglia en Las tres vanguardias: “La construcción de la tradición

consiste en parcializar un aspecto y tomarlo como un elemento que se expande”

(2016: 213).

[27] Ida era marxista.

[28] El personaje de Ida guarda semejanza con esta crítica argentina.

[2] La primera parte del poema “El gaucho Martín Fierro” es llamada

popularmente “Ida”, para distinguirla de la segunda parte, conocida como

“Vuelta”.

[3] Podríamos incluso hablar de una serie de textos anarquistas o sobre

anarquismo con los que dialoga la novela: Martín Fierro-Tolstoi-Conrad-

Hudson-Borges-el propio Piglia. Porque dentro de su obra, ya lo mencioné

anteriormente, el tema del anarquismo aparece en múltiples ocasiones: Nombre

falso, La ciudad ausente, Plata quemada y ahora en El camino de Ida.

[31] El nombre de la protagonista, con su ambivalencia de significados, aparece

además en el título para romper la serie de novelas piglianas en las que se

combinan un sustantivo concreto y un adjetivo indefinido (Respiración artificial,

La ciudad ausente, Plata quemada, Blanco nocturno), a la manera de Oliver

Twist, Anna Karénina, Herzog y El libro de Manuel.

CAPÍTULO 10

POSTPIGLIA. RENZI Y LOS OTROS

Cada palabra no pronunciada pero hecha escritura

traía las demás, y él respiraba sintiéndose unido al mundo; únicamente con uno de esos apuntes logrados,

empezaba el día para él, y entonces se encontraba a salvo, o así lo creía, hasta la mañana siguiente.

Peter Handke

Piglia ya era uno de los mejores diaristas latinoamericanos del siglo xx antes de que publicara en Anagrama Los diarios de Emilio Renzi (2015, 2016 y 2017).

Nuestro autor venía hablando desde hacía décadas, en entrevistas, conferencias, publicaciones y notas, de los 327 cuadernos de tapa negra[1] que ha escrito y atesorado durante más de medio siglo, lo que propiciaba que las especulaciones se prodigaran y las expectativas aumentaran en el campo literario cada año.

Cuando por fin han salido a la luz los diarios no han decepcionado —aunque

tampoco sorprendido— a los seguidores de su obra ni a aquellos interesados en el oficio de la escritura como forma de vida, en desentrañar el misterio del arte de narrar o en saber cómo se hace un autor a sí mismo, pero sobre todo, a los que nos hemos preguntado durante todo ese tiempo, una y otra vez, quién es en realidad Ricardo Piglia.

EL ESPACIO (AUTO)BIOGRÁFICO

La autobiografía, como hemos probado, es un dispositivo fundamental en la narrativa de Piglia, una forma de leer, no solo de escribir literatura, que signa su poética de principio a fin. En 1968 editó una antología de textos autobiográficos argentinos que pivota en torno a la intrincada problemática de la enunciación del yo[2], cuyo prólogo se recrea ahora en el penúltimo capítulo de su diario:

“Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la

sinceridad, sino la del lenguaje" (Piglia 1968: 5), es decir, la del estilo pigliano que se despliega aquí en toda su esencia. Por tanto, decir yo es un imposible, porque solo se puede narrar al otro: quien escribe se desdobla y toda exposición autobiográfica, como el diario, es falsa. Esta premisa deviene uno de los ejes cardinales de su ficción: yo es otro de la misma forma que Piglia es Renzi[3], su alter ego[4] hecho de palabras, de consistencia puramente lingüística, discursiva, ficcional. Pero ese decirse también es una cárcel de la que Piglia da buena cuenta: "Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras" (2015a: 11). La gramática entonces sustituye a la experiencia y todo parece ser literatura en la vida de Emilio Renzi, hasta el punto de que no hay diferenciación entre lo fáctico y lo ficticio, postura que habría de singularizarlo en el conjunto de las grandes autobiografías —principalmente diarios— latinoamericanas: "Cuando leo lo que escribí en el pasado encuentro bloques de experiencia y solo la lectura permite reconstruir una historia que se desplaza a lo largo del tiempo" (Piglia, 2015a: 95).

Esta imagen del encierro (de la literatura en el lenguaje y del escritor en el ejercicio literario) se repite, con variaciones, desde La invasión[5] —sobre la base

de la falsificación arltiana—, hasta Prisión perpetua, Nombre falso o Plata quemada donde se recrea el ambiente delincuente, la soledad y la represión que transitan en estos diarios. Desde sus comienzos, Piglia compara el oficio de la escritura y la experiencia de la lectura con actividades al margen de la ley, con el asilamiento y lo carcelario, con una actividad que te aparta de la vida , o con

"una fábrica de relatos" (2015a: 41). Aunque no fue hasta la publicación del cuento "El joyero" donde esta similitud apareció con nitidez y se vindicó la cárcel como el lugar de la pura narración y de la no experiencia, del tiempo y del corte con lo real. Así, el ejercicio de la literatura entra en conflicto con la vida en sociedad, y sobre todo, con la economía literaria (véase Gallego Cuiñas 2012), que es una preocupación que manifiesta mutatis mutandis Piglia en sus diarios:

"Descubro que la mayor elegancia del estilo depende de la justeza invisible de las construcciones preposicionales" (2015a: 40).

De otra parte, esta práctica autoficcional es abonada ya en prístinos cuentos como "Nombre falso", "Prisión perpetua" y "Encuentro en Saint-Nazaire" donde enuncia por primera vez que Renzi tiene un diario iniciado el 3 de marzo de 1957[7], cuyas ideas se repiten en Los

diarios: en la “Nota del autor” leemos que

“tiene la extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está escrita en los cuadernos y la que está en sus recuerdos” (2015a: 11), exactamente igual que en Prisión perpetua (2000e: 16). Recordemos también que en este libro presenta al escritor norteamericano fracasado Steve Ratliff, alter ego que vuelve ahora, que le sirve de mentor en el conocimiento de la literatura norteamericana (de hecho, es un personaje de Faulkner, al que rinde culto reiterado en los diarios), como el irlandés Stephen Stevensen, otro doble, en “Encuentro en Saint-Nazaire” y su

“teoría de la repetición”[8] que le empuja a revisar su pasado: “En esos diarios había algo escrito que él nunca había leído; un enigma que tenía que descifrar y que le iba a permitir entenderlo todo” (Piglia 2000e: 117). O incluso su hermana Erika Turner, intelectual que reflexiona en torno a la narración y a su génesis en la obra, argumentos que también se duplican en esta última publicación.

Así, Piglia reescribe sus distintos yoes —otros, dobles— amén de ciertas

“lecturas estratégicas” de su obra que generan un espacio —concéntrico, repetido y fragmentado— donde circulan sus (auto)ficciones, historias e ideas, que en los diarios se presentan como una hoja de ruta biográfica. Aparecen ahí

sus relaciones sociales, políticas y literarias, articuladas en la bisagra de la ficción y la realidad, en la imbricación de géneros, del intelectualismo y la tensión entre distintos modelos narrativos: autobiografía (Sarmiento), correspondencia (Martínez Estrada), archivos (Perón), diario (Pavese, Che, Kafka), reconstrucción y falsificación (Arlt), desplazamiento y condensación (Borges), fragmentación y parquedad de estilo (Hemingway, Faulkner), *etc.*

Aunque lo que pone en primer plano estos diarios es la preocupación teórico-crítica de Piglia “en torno al modelo del artista, al problema de la ilusión (auto)biográfica, a la construcción del ‘yo’ y de los otros sujetos posibles de la escritura” (Orecchia Havas 2006: 239). Lo interesante del Piglia-lector del siglo xxi es ver cómo narra (ordena, cercena, ensambla), desde las mismas coordenadas de su poética centrífuga y centrípeta a la vez, las preocupaciones narrativas del Piglia-escritor de los años sesenta y sesenta, que son las mismas medio siglo después: “La insistencia de los temas, de los lugares, de las situaciones es lo que quiero —hablando figuradamente— interpretar.

Como un pianista que improvisa sobre un frágil standard, variaciones, cambios de ritmo, armonías de una música olvidada" (Piglia 2015a: 16).

EL DIARIO COMO GÉNERO

Este género literario ha pertenecido a las formas denominadas no ficcionales, en el mismo plano que las escrituras del yo, muy atractivas para el público, el mercado y la crítica. Su supuesto compromiso con la verdad ha despertado el fervor por este formato en los últimos años (Gallego Cuiñas 2016), pero para Piglia —como advertí al comienzo de este libro— toda narración de un yo es una forma de ficcionalización. En rigor, en el diario se maneja un lenguaje distinto que borra las manidas dicotomías (ficción *realidad; verdadero* falso) en aras de simular la escritura de una verdad, en la que el diarista se transforma en personaje novelesco. Piglia lleva este gesto al extremo y hace evidente que el diario es producto de una ficción (una novela de formación): para él la verdad no es totalizante, sino fragmentaria y (re)construida.

Esta idea no es nueva, ya asomaba en muchas de sus narraciones , no solo en las

mencionadas de Ratliff y el "Diario de un loco"[1] de Stevenson, sino en el diario de Lettif en "Nombre falso", el de Rinaldi en "La caja de vidrio", el de Renzi en

"El fin del viaje" y "Un pez en el hielo", o el de Tardewski en Respiración artificial. De todas estas referencias, destacan "Notas sobre literatura en un diario" y "Notas sobre Macedonio en un diario" —en las que declara su admiración por el Diario de Kafka, y ahora por El oficio de vivir de Pavese y por Stendhal—, formas de "autoengaño" que mezclan vivencias ajenas, apócrifos, citas falsas, robos, *etc.* (González Álvarez 2009: 146-147). Al cabo, estos usos del diario en Piglia dinamitan el género[11] para revelarlo en su falsedad: "Se trata de una construcción deliberada, que está pensada para engañar al mismo que la construye. Es una forma pura, quizá la más pura de las formas que existen"

(Piglia 2015a: 18).

Por lo que respecta al primer diario, hay que señalar que se extiende desde 1957

hasta 1967, esto es, desde que el adolescente de diecisiete años se muda con su familia de Adrogué a Mar del Plata hasta que el escritor

reconocido publica su primer libro de cuentos, La invasión —Jaulario en la edición cubana— cuando gana una mención en el concurso de Casa de las Américas. Está dividido en dos partes, de ocho capítulos (1957-1961) y doce capítulos (1962-1967) cada una, en las que Renzi (Piglia) funge de estudiante y profesor de Historia en la Universidad de La Plata, de crítico, antólogo y editor, verbigracia de la revista Literatura y Sociedad en 1965. Pero sobre todo de ordenador de papeles, de reconstructor de una genealogía (familiar), encarnada en la figura del abuelo que guarda un archivo de la Primera Guerra Mundial. Esta cuestión es cardinal en la poética de Piglia, quien ha reiterado que escribe a causa de los relatos que circulaban en su familia, en similitud con Borges (no olvidemos su famosa lectura del doble linaje en la obra borgiana). En Prisión perpetua asegura: "El que escribe solo puede hacerlo de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías" (Piglia 2000e: 14). Y en Los diarios de Emilio Renzi subraya: "En la literatura, creo, lo fundamental es tener un mundo propio.

En mi caso, ese material es secretamente autobiográfico y depende de la multitud de historias familiares que he ido escuchando a lo largo de mi vida"

(2015a: 145).

Observamos pues en este primer volumen, y en los dos siguientes, cómo se

entretejen los hilos centrales de su ficción: la política (los gobiernos de la Unión Cívica Radical, la persecución peronista, la expansión del ideario de la revolución cubana), la literatura (los años de la internacionalización de la narrativa latinoamericana, la influencia de James, Fitzgerald, Kafka, Borges y Rulfo, Puig, Joyce, y la admiración por Martínez Estrada), la teoría (cómo se interesa por los pensadores marxistas, el formalismo ruso y la Escuela de Frankfurt), la música (de ahí saca la relevancia del tono, más que la anécdota dentro textos), el cine (sorprende la cantidad de películas que veía y su conocimiento sobre el tema) y el amor (su relación con las mujeres —pelirrojas, prototipo de Renzi— se enfoca desde la literatura misma, no desde el melodrama: "Busco mujeres inteligentes, porque la inteligencia es lo mejor que tengo" —Piglia 2015a: 85—). Leemos en el primer diario: "La política, la literatura y los amores envenenados con la mujer de otro han sido lo único verdaderamente persistente en mi vida" (Piglia 2015a: 127).

Por otro lado, el diario actúa como laboratorio de pensamiento o

escritura (idea de Lukács que Piglia difunde mucho), un taller de (re)escritura, diría yo, un instrumento de trabajo donde se empoza la génesis del pensamiento y de la obra del autor. Por ello, aprovecha este formato para establecer una genealogía coherente de la génesis de sus relatos, cuyo tronco común se difuminaba en el orden de las publicaciones anteriores. Así, en el primer diario reelabora textos como "El nadador", "Hotel Almagro" o "La moneda griega", cambia fechas, y selecciona una serie de facetas de su memoria literaria que condensan las distintas variables, motivaciones e historias de su narrativa en los años sesenta para rearticularlas —desde la lógica borgiana del desplazamiento— en otro género, el diario (cuya marca de recepción es la verdad), que otorga otros sentidos al texto, "ineludiblemente filtrado por una red de versiones previas de difícil discernimiento crítico" (González Álvarez 2009: 114).

Otro de los motivos más interesantes que se repite en los tres volúmenes es la lectura como droga[12], la miríada de notas acerca de múltiples escritores (Dostoievski, Faulkner, Hemingway, Beckett, Capote, Dazai) y teóricos (Nietzsche, Marx, Lukács, Bachelard, Gramsci, Merleau-Ponty) que remiten al lugar de enunciación del lector "adicto" e "insomne" (categorías ya pergeñadas en El último lector), Ricardo Piglia, que lee como escribe. Las reflexiones y citas

se suceden hasta conformar un extenso mapa de referencias bibliográficas que, sin duda, orienta al lector —e investigador— en la lectura de la poética pigliana.

Al final, nos ofrece una biblioteca personal donde materializa su posicionamiento frente a la tradición nacional, su genealogía literaria que —no seamos ingenuos—, como construcción (autobiográfica), también es falsa.

LA FIGURA DE AUTOR

Si toda autobiografía "implica un contexto de producción y presupone un contexto de recepción" (Franco 2014: 18) no podemos soslayar el hecho de que la enfermedad que padece Piglia le haya obligado a dictar sus diarios, tal y como se refleja en el relato "Canto robado", el último del primer diario, escrito en la actualidad, y en el volumen tercero. Quizá esta circunstancia explique la imbricación de la primera persona con la tercera, e incluso que Piglia converse en ocasiones en un bar de Buenos Aires con Renzi: entre los dos están reelaborando la narración de "su" vida. Aunque, obviamente, también es una forma exasperada de convertir al yo en otro. El tiempo es uno y múltiple y quien (re)escribe es quien lee[13], quien fija la idea (el sentido postrero)

de los años de formación y de los años felices de Renzi, así como de los textos que incluye, dirigidos a una comunidad de lectores muy definida, que conoce muy bien las claves vitales y literarias de Piglia.

Pero entonces, ¿quién ha escrito estos diarios? No sabemos hasta qué punto Piglia corrige o interviene el texto original, pero sí que lo atribuye a Emilio Renzi[14], acción no baladí teniendo en cuenta, como sostiene Lejeune, que el tema profundo de cualquier autobiografía es el nombre propio. Además el diario es el formato ideal en que se arma una figura de autor, y se ponen a prueba sus estrategias de (auto)legitimación, que para Piglia pasan por la firma de Emilio Renzi: la alteridad, su otro yo (literario). El relato de vida del autor de Respiración artificial, trufado de referencias a fechas, lugares, parentescos, etc., hace explícita la dialéctica literatura / vida, consustancial a la autobiografía y a la

"ilusión (proyección) referencial", es decir, a la lógica dada entre sujeto histórico y sujeto textual, producto de un "Yo narrador, sujeto de la enunciación" (Scarano

1997: 2) que se entremezclan, como lo hacen autor, narrador y personaje. Al igual que no existe en el diario una división radical entre vida y obra, las figuraciones de Piglia y Renzi se (con)funden en toda su producción.

En virtud de lo expuesto, podemos distinguir dos operaciones fundamentales: primero la desestabilización de la categoría de autor, desde el mismo título Los diarios de Emilio Renzi, que cuestiona no solo la enunciación del yo sino la propiedad literaria: el nombre propio, la autoría. Este desplazamiento, esta falsificación hace que entendamos, desde el principio, que en estas páginas no vamos a encontrar la representación de una vida, sino una construcción (lectura) y/o autofiguración que hace en el presente Ricardo Piglia.

En segundo lugar, asistimos a la culminación de un proceso de autoinvención de su figura de autor, que aquí se revela hiperconsciente (como corolario), aunque ya sabíamos que la proyección de su imagen era muy meditada por la utilización de ciertos biografemas (familia, crítica y ficción, Borges y Arlt, la abolición de la propiedad privada en literatura, el estilo preciso y claro) en su espacio (público) biográfico. Piglia en el siglo xxi tiene clara cuál es la imagen que habría de legitimarlo, y esta se cristaliza en los diarios, razón por la cual Renzi se siente "a la vanguardia" de los escritores de su época, se sabe un elegido:

“Siempre las cosas se me han dado con excesiva ‘facilidad’, parece que efectivamente hay una estrella que me protege” (2015a: 291). Nuestro autor se yergue vanguardista, único, en contraposición a Cortázar y a la moda borgiana de la época, y en comunión con la estética de Arlt. Seguro, incisivo, lúcido, en ocasiones vanidoso y pedante, Ricardo Piglia se sabe un gran escritor.

Por otro lado, el género diarístico es híbrido y ambiguo, como la misma ficción pigliana, liminar y fronteriza, por lo que este deviene en el género de Piglia por antonomasia. Así, del mismo modo que el de Adrogué transforma las entrevistas en Crítica y ficción y se autorrepresenta en ellas a su antojo, interviene y recompone relatos anteriores en estas últimas autobiografías de Renzi, para combinar sin distinción diario y ficción, toda vez que para dar la imagen de sí que quiere legar a la posteridad. Como en Pierre Menard, autor del Quijote,

tenemos ahora a un Ricardo Piglia que es ante todo lector de su vida, de un diario que en el siglo xxi es otro (porque tiene otro valor y otro sentido), traducido por él mismo para su otro Emilio Renzi. Aunque después de leer los tres tomos, nos damos cuenta de que nada ha cambiado: Piglia sigue siendo el mismo.

PIGLIA, EL COLECCIONISTA

Después de la publicación del segundo y del tercer tomo, sobrevino otra certeza: Piglia ha terminado de construir todo un aparato teórico desde la figura del coleccionista y la significación de la historia benjaminianas. Por otro lado, asistimos al culmen de un proyecto ficcional que representa la dialéctica literatura / política como marca del campo —de batalla— literario argentino.

Piglia impone así dos conceptos esenciales que se afana en soldar en sus diarios para articular una doble armazón explicativa de las condiciones de lectura y escritura de su poética: la reelaboración genérica de la forma breve y el cruce borgiano entre crítica y ficción.

No obstante hay diferencias sustanciales entre el primer volumen y los dos siguientes, más parecidos entre sí, aunque los tres significan —de una manera u otra— el fin de la práctica del diario como género literario. En el primero, predominaba la exposición de una subjetividad hecha de palabras, y la idea del diario como pura ficción donde se intercalan íntegros relatos ya editados —con variaciones— en La invasión y Formas breves con otros inéditos. En el segundo, que abarca de 1968 a 1975, se habla de la escritura de Plata quemada,

Nombre falso y del proyecto de Respiración artificial, y llama la atención el uso alternado de la primera con la tercera persona para narrar acontecimientos —muchos de ellos sin una relación causal— y pensamientos en series, "capítulos de mi vida", ordenadas en letras (A, B, C, E, X, etc.). Porque Renzi "no recordaba su vida según el esquema de los días y los meses y los años, recordaba bloques de memoria, un paisaje de mesetas y valles que recorría mentalmente cada vez que pensaba en el pasado" (Piglia 2016a: 12). El tercer diario comprende la experiencia como profesor, editor de revistas, colecciones y sellos entre 1976 y

1982, así como la descripción final del proceso de escritura de Respiración artificial y su éxito literario. También encontramos anotaciones de Renzi en tercera persona e impresiones de sus últimos años de vida, de las clases en Princeton y de la cruel enfermedad degenerativa que lo mató. Aún así el orden temporal parece respetarse, grosso modo, en los tres tomos, y el tono no varía en ninguno de ellos, toda vez que se repiten prácticamente las mismas secuencias temáticas: literatura, política, teoría, música, cine y amor. Además, a pesar de que materializan tres formas de organización distintas, demuestran —como he dicho— que estos tomos han venido a clausurar el género diarístico, es decir, que el método de composición del diario, con Ricardo Piglia, ha tocado a su fin.

De entre todas las problemáticas literarias que Piglia plantea en los dos últimos diarios, he decido centrarme en dos: el arquetipo benjaminiano del coleccionista (la cita, la reflexión teórica y el desplazamiento) ligado a su concepción del pasado, para luego abordar la construcción de la figura de autor de Ricardo Piglia al albur de su relación con los distintos agentes del campo literario argentino (escritores, editores, críticos, etc.), que también[15] ha sido analizada por Mesa Gancedo (2019).

Los diarios de Emilio Renzi tienen mucho del Libro de los pasajes de Walter Benjamin, uno de sus referentes teóricos[1] . No solo porque tanto el alemán como el argentino pasaron buena parte de su vida ocupados en la elaboración de estos proyectos —inconclusos—, que mutatis mutandis vienen a culminar sus obras; sino porque uno encarna la filosofía material de la historia del siglo xix (Benjamin 2005: 9) y otro la lectura material de las principales líneas de fuerza políticas y estéticas de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo xx.

Ambas obras están articuladas sobre una pléyade de citas y apuntes, a lo que se suma el pensamiento filosófico y en el caso de Piglia, la escritura de la anécdota vivida. Así, el autor de Respiración artificial se proyecta en el

modelo benjaminiano del montaje acumulativo de anotaciones propias —donde destacan las impresiones sobre Tolstoi— y ajenas (v. g., Marx, los teóricos de la vanguardia rusa, Brecht, Shklovski o Lukács) expuestas en su forma mínima:

"La extensión se da en mí por acumulación" (Piglia 2016a: 156). A esto hay que añadir las agudas reflexiones intercaladas sobre las poéticas de autores nacionales y, principalmente, mundiales, en el firme convencimiento de que la

experiencia del trabajo creativo del escritor "le da una perspectiva única para hablar de la literatura que hacen los otros" (Piglia 2017: 54). De ahí la búsqueda constante de transmitir "la lectura del escritor" que él sintetiza en tres pasos:

1. Analizar la construcción, una lectura, digamos, técnica, centrada en los procedimientos. 2. Una lectura estratégica, que consiste en ver la totalidad del territorio y ubicarse ahí. Por un lado, lucha de poéticas; por otro lado, ¿cuál es el lugar de la literatura en la sociedad?, y no al revés. 3. Historia imaginaria de la literatura. Definir de qué manera la ficción narra distintos ámbitos de la vida literaria (Piglia 2017: 87).

No obstante, Benjamin no llegó a idear un orden, tanta claridad en los medios necesitados para un fin, es decir, un método de unión para sus pasajes y deseos, cuestión central para Piglia en el segundo y tercer diario, que se refleja en la exposición de las fases de trabajo en que se han compuesto ambos textos: la redacción del diario y la selección y ordenamiento posterior de ese material a tenor de determinadas series:

Muchas veces había pensado sus cuadernos como una intrincada red de pequeñas decisiones que formaban secuencias diversas, series temáticas que podían leerse como un mapa que iba más allá de la estructura temporal y fechada que ordenaba a primera vista su vida (Piglia 2016a: 12).

Con esta división en temas[17] Piglia propone "una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo" (Benjamin 2005: 229). Aunque por igual apela a la idea que subyace en toda recopilación: la inducción a múltiples lecturas, la imposibilidad de la clausura, y la consideración de un texto siempre "en proceso" porque la verdad no depende del asunto sino del método (Benjamin 2002: 8). El modo en que están dispuestos el segundo y el tercer diario de Renzi nos da una pauta de legibilidad, atravesada por los modelos de Gide, Stendhal, Kafka y Ribeyro[18], que desafía el statu

quo del diario

íntimo tradicional para formular una concepción del ejercicio autobiográfico deudor de la idea benjaminiana del coleccionista: “Al coleccionar lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad” (Benjamin 2005: 223). Lo relevante entonces es la lectura económica a la que se aviene la función del ejercicio de la colección: la transfiguración de las cosas despojadas de su carácter mercantil (Benjamin 2005: 22). Es decir, de alguna manera al descontextualizar los objetos —al sacarlo de su “entorno funcional”, en este caso, las citas de obras o la práctica convencional del diario— se superpone el valor de uso sobre el valor de cambio. Lo que hace Piglia en su papel de “curador” de fragmentos de su diario es leer el presente —

lo que es Ricardo Piglia en el siglo xxi— en la narrativa del pasado y sus

“ruinas”, como Benjamin, y en ese desplazamiento de la génesis —aunque se conserva el origen de las formas— se ofrece una “imagen dialéctica” de lo que ha sido y de lo que es. Como el cuadro de Klee, Angelus Novus, “tiene el rostro vuelto hacia el pasado” mientras es arrastrado hacia el futuro por el progreso (Benjamin 2005: 27).

Si para Benjamin escribir historia significa citar la historia (2005: 27) para Piglia escribir literatura es citar la literatura. Esto es: el escritor es un coleccionista de textos. De ahí que se “conserven” tantas citas anotadas, que se intercalan al mismo nivel discursivo que la anécdota diaria y las ideas sobre ficción y crítica, con el fin de cuestionar la propiedad privada y de exhibir las “muestras” de una miríada de autores a través de los cuales va forjando una interpretación de su destino —manipulada desde el presente— y de su memoria personal: “Leo una excelente novela de Peter Handke (Carta breve para un largo adiós): tono tranquilo en un narrador que avanza por los Estados Unidos ‘libre de lazos’, solitario, con ecos de Fitzgerald y de Chandler, está en la tradición de las historias que quiero escribir” (Piglia 2017: 33). O más adelante: “Admiro a los que luchan por escribir algo cuyo tono sea irrefutable. Es una cualidad que encuentro en Brecht, Kafka, Borges, Calvino” (2017: 35).

Por otro lado, es claro que Piglia sostiene, en consonancia de nuevo con Benjamin, que “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’” (Benjamin 2002: 51). Lo importante para ambos ya no

se puede decir sino solo mostrar, como sucede en las narraciones de Hemingway que hemos estudiado, donde “Se muestra pero no se dice (lo que se piensa)”

(Piglia 2016a: 123):

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin 2005: 462).

La literatura, como su instrumento lingüístico, está delimitada por la imposibilidad de expresar la verdad directamente, de narrar determinadas experiencias desde otro lugar de enunciación personal. Como hace Piglia cuando se desdobla con la escritura en Renzi: “esa es la condición de la prosa para mí, ser otro cuando escribo, o mejor, ser otro para escribir” (2016a: 113). O mejor: ser un traductor de sí mismo. La hipótesis planteada en este libro es reforzada en los diarios de Renzi en varias ocasiones:

Trabajo en el libro de ensayos, la clave es mi hipótesis sobre los modos de apropiación en literatura. Son textos de doble enunciación, escritos por dos manos: la cita y el plagio definen la frontera legal / ilegal. En medio está la traducción: el traductor vuelve a escribir un libro —de hecho, lo copia— que es suyo y de otro (sobre todo de otro), el nombre del traductor —su propiedad— es siempre invisible o casi. Él ha escrito todo el libro, pero no le pertenece. Se trata, en todos los casos, de escribir una lectura (Piglia 2017: 48-49).

Al cabo, este es su método —borgiano— de trabajo bicéfalo e híbrido, mundial y local a la par, basado en el manejo de la legibilidad y la apropiación de múltiples narraciones transculturales y lecturas estrábicas que imposibilitan armar un discurso total que manifieste una verdad unívoca, individual o social: “La ilusión de objetividad de los críticos es por supuesto una ilusión positivista. La literatura es un campo de lucha” (2001a: 14). Por ello la (auto)ficción diarística de Piglia

—ensamblada de breves textos (verdades parciales)— se trenza con la historia argentina de los años que representa —a la que apenas se alude directamente—

de una manera marginal, discontinua, críptica en aras de resemantizar la esfera pública desde la subjetividad, o de ver el modo en que la vida

experiencia personal es interceptada intervenida por el sinsentido de la política de aquella época argentina, atroz, de los sesenta y setenta.

ESTRATEGIAS DE AUTOLEGITIMACIÓN

La (auto)legitimación de la figura de autor[1] que despliega Piglia en sus diarios pasa por el uso del formato autobiográfico para construir(se) una determinada imagen pública y un marco de lectura concreto para su obra. Y para ello pone en marcha operaciones ideológicas pensadas en función de ciertas identificaciones políticas, filiaciones literarias, apropiaciones y biografemas (véase Arfuch 1995) que se repiten en los dos últimos volúmenes, que sin dudan perfila una escena enunciativa de su espacio biográfico que interactúa con otras esferas de la cultura argentina: "Se trata entonces de pensar en la figura imaginaria de escritor que intento hacer ver en la sociedad. Cada vez más los escritores dependen de su imagen pública y de la construcción de una figura que tenga efecto y menos de sus libros" (Piglia 2017: 48).

El ejemplo más palmario es la lectura que hace de esa tradición a partir del cruce de Borges —alta cultura— y Arlt —cultura popular—, lugar de encuentro que significa su propia ficción: "me gusta el sistema de condensar el estado de una literatura a partir de dos poéticas enfrentadas" (2016a: 115). O: "Todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado" (2016a: 178).

La segunda estrategia que utiliza para singularizarse como autor redunda en otro cruce, el de narrativa y ensayo, ya mencionado: "Encuentro que puedo resolver la conexión entre novela y ensayo. Eso es lo que busco. Pensar en el interior de la narración" (2016a: 122), reemplazar la tendencia ficcional de los sesenta hacia

la poesía por la crítica (véase 2016: 202). Con lo cual, esta defensa del pensamiento —de una "escritura conceptual", que recuerda a Borges— frente al lirismo habría de apelar a la problemática del valor, de las jerarquías de la tradición en aras de una "lucha por la renovación literaria" (2001a: 13) en la que se haya plenamente inmerso Piglia en estos años. Como consecuencia, el argentino apuesta por una estética anti-retórica que reformula la jerarquización genérica amén de una narrativa de corte ensayístico que rompe a su vez el pacto entre representación y significación, lengua y referente, objeto y sujeto: "Busco sostener tres o cuatro niveles en la prosa: narración, reflexiones, ironía, acontecimiento" (2016a: 169). Además, el lenguaje ficcional de la crítica —

armada sobre el modelo teórico / histórico de Benjamin— aparece para él como una suerte de contradiscurso "marginal" dentro de la norma del campo literario argentino, donde el complot y las drogas se enfrentan al discurso dominante.

Por otro lado cobra importancia en estos años su reconocida labor de director de series y colecciones de narrativa policial, de antólogo y editor de otros. De esta forma también se escribe a sí mismo poniendo en marcha una serie de operaciones de autofiguración en las que otra vez se muestra hiperconsciente de sus virtudes —de su "talento"—, aunque no deja de desplegar estrategias de lectura y escritura que crean un horizonte de recepción, un espacio donde pueden ser inscritas sus ficciones, que remite a ciertas poéticas norteamericanas (Fitzgerald, Faulkner, Hemingway, Capote, Chandler), rusas (Dostoievski y Tolstoi), europeas (Joyce, Kafka, Pavese, Calvino y Flaubert), asiáticas (Osamu Dazai), *etc.* Pero no las aborda desde la subordinación o la "inferioridad", sino como un espejo en el que proyectarse al mismo nivel: "Ya no miramos a las otras literaturas o a los escritores extranjeros como si tuvieran más oportunidades que nosotros. Leemos de igual a igual, es eso es lo nuevo" (2016a: 68). Es más, encontramos esta aseveración: "yo soy 'un norteamericano', es decir, tengo una serie de lecturas y una poética antisentimental, distanciada, 'objetiva', desconfío de la vida interior y de las 'confesiones' sinceras" (2016a: 133). Nuestro autor fragua así una escena de legitimación estética —como mecanismo defensa y respuesta— que obedece a un contexto histórico y geopolítico particular —el destacado lugar que ocupan las poéticas del Boom en esta época— y apunta a la problemática de las relaciones de dominación —y posiciones de prestigio— en el campo literario: "Está claro que para sobrevivir al Boom hay que mantenerse apartado. Quedarse quieto, escribir relatos a contramano de la expansión que lidera la literatura latinoamericana actual" (2016a: 106).

Piglia entonces se piensa como un escritor "independiente", poco expuesto o

"sin estar obligado a publicar según los tiempos de visibilidad del mercado editorial" (2016: 270), con un mundo propio, apartado del mainstream, "contra la corriente": "No estoy en ningún lado, por suerte no pertenezco a mi generación, ni tampoco a ninguna clasificación de los escritores actuales"

(2016a: 42). O sentencia: "Tampoco me gustan los estilos afectados que circulan en la narrativa de mi generación: todos escriben con la voz de otro (sobre todo con la voz de Borges, Onetti y Cortázar); por

mi lado, a pesar de todo, una voz propia" (2016a: 105). Aunque su ficción tiene muchas reminiscencias onettianas y borgianas, lo importante es cómo se delinea en contraposición a la imagen de Cortázar, "a la moda" que siguen sus contemporáneos (v. g., Abelardo Castillo, Gudiño Kieffer, Aníbal Ford, etc.), a quien ataca en reiteradas ocasiones como ya hiciera en el primer volumen de los diarios. A todas luces, vindica otro modelo de literatura —un estilo no hecho de "bellas palabras"— no solo para la Argentina sino para toda Latinoamérica, aunque esto suponga entrar en el mercado literario de un modo lateral, poniendo en circulación —limitada— un contraproducto del que es muy consciente: "Sé que eso no lo quiero hacer, y ahí se define ya una poética" (2016a: 19). En este ataque Piglia también se autorrepresenta, poniendo de relieve no solo la excepcionalidad de su ficción sino la cuestión de la repartición —desigual— del poder (lugar) de la enunciación, que controla para consignar —estratégicamente— una imagen soberana (del otro y de sí) sobre una pantalla autobiográfica: "la autorreferencia, el comentario acerca de las propias cualidades, aptitudes, realizaciones, mitigada o no por alusiones a 'los otros', y la exaltación de la generosidad, solidaridad, valoración del semejante […] puede transformarse en otra forma de autopublicidad" (Arfuch 1995: 62). Escribe: "Saer o Puig o yo mismo estamos en diálogo directo con la literatura contemporánea y, para decirlo con una metáfora, a su altura" (2016a: 27). O: "Yo había publicado ya un libro de cuentos, La invasión, bastante decente, le digo ahora, sobre todo comparado con los libros de cuentos que se publicaron en aquel tiempo" (2016a: 9).

En rigor, Piglia se autoasigna sin ambages una figura de autor connotada por los valores de lo mundial, del cosmopolitismo (el aprendizaje de la literatura contemporánea a través de revistas inglesas, francesas e italianas), el antiesnobismo, la tensión entre literatura y vida (los problemas de la economía

personal y las precarias condiciones materiales de la literatura), la conciencia clara del valor de su poética y la relación con sus pares[2] . Y esta estrategia suya en el combate literario termina reorganizando el mapa de lectura de su tiempo, tal y como hemos comprobado en este libro, cristalizado en afirmaciones tan directas como:

La clave es no cerrar el sentido al concluir la historia […]. Estos narradores (Wernicke, Rivera, Conti) aciertan una vez cada cinco intentos, pero les cuesta ir más allá de los límites que ellos mismos se imponen. Son deliberadamente ingenuos, al contrario que Hemingway o que Borges, porque a mayor conciencia, mayor riesgo pero también mayores logros. Para pensar la

"espontaneidad" basta releer algunas páginas de estos cuadernos (2016a: 89).

En esta órbita podemos situar asimismo el ambivalente retrato que hace de David Viñas —uno de los personajes protagónicos del segundo diario—, a quien cuestiona más por su relación con los agentes del campo —demasiado seducido por los medios y muy pendiente de la crítica— que por su poética: "habla así porque no lee los libros, construye sus hipótesis sobre la base de lecturas arbitrarias y muy inteligentes que se centran en la figura del escritor" (2016a: 258). Con él se pelea, se reconcilia y mantiene una intensa, cercana y sostenida amistad que revela a un Viñas con continuos problemas económicos que lo obligan a escribir por encargo, deseoso de fama y en búsqueda de un lugar en la historia de la literatura argentina. Hay que recordar, como dijo Bourdieu, que el campo "no es un espacio neutro de relaciones interindividuales, sino que está estructurado como una sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situados en posiciones diversas" (2003: 10). No es inocente pues que Piglia muestre sus diferencias con Noé Jitrik, Beatriz Sarlo o León Rozitchner, y con escritores como Walsh, Libertella o Lamborghini, todo lo contrario que hace con Onetti o con Manuel Puig, al que ensalza a lo largo de todo el segundo diario, de quien admira "su oído para el lenguaje hablado" y la originalidad de sus procedimientos novelísticos (2016a: 18). Al encumbrar a Puig no solo da evidencias de su notable capacidad para dilucidar la excepcionalidad de su poética (hay que recordar que hasta años más tarde no fue reconocido por crítica y público), sino que define su "proyecto creador, inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores" (Bourdieu 2003: 24). Así, observamos que

establece una jerarquía de obras y autores según ciertos factores ideológicos y estéticos donde sobresalen las consabidas dialécticas literatura / política (2016a: 8), vanguardia *populismo, oralidad* lirismo o aislamiento / medios de masas.

CONCLUSIONES

En Los diarios de Emilio Renzi el énfasis está puesto en la construcción —y no en la interpretación— de la escritura autobiográfica, en las estrategias y tácticas que se coagulan en los márgenes y silencios del texto que aluden al estado del campo de batalla literario en un periodo de internacionalización fundamental para la historiografía latinoamericana, y para la realidad política argentina: "En literatura […] lo más importante nunca debe ser nombrado" (Piglia 2001a: 180).

De esto se deriva su articulación en fragmentos y series porque la fracción, como en Benjamin, es la que produce el sentido de una vanguardia estética que promueve nuevas traducciones y pactos de lectura amén de generar nuevas narrativas transculturales.

De otra parte, el cruce de crítica y ficción deviene en espacio de resistencia a través de una (auto)construcción de la imagen donde se experimentan nuevas figuraciones de la categoría de autor y del trabajo literario. Ricardo Piglia se desvincula de sus contemporáneos bajo la sombra tutelar de la conjunción Borges / Arlt, Benjamin mediante, para abrir ventanas a la reflexión sobre la evolución del campo cultural argentino desde los setenta hasta hoy. Como consecuencia, se define en un marco de lectura mundial, esencialmente norteamericano y ruso, y problematiza la tradición literaria —su transformación epistemológica—, y las modas estéticas del momento, como reapropiación de la cultura de masas que se injerta con la alta literatura. Y es que, como hemos comprobado en estos diarios y en los capítulos anteriores, la máquina literaria de Piglia se basa en la experimentación de lenguajes alternativos que se nutren de la autoficción como modo de deconstruir la verdad del relato, desde un pensamiento ético que conlleva una renovada forma estética.

[1] Sabemos de su existencia física por el documental que rodó Andrés Di Tella en

2015, titulado justamente 327 cuadernos.

[2] Se llama Yo y en ella se recogen textos autobiográficos de políticos y

escritores: Sarmiento, Mansilla, Payró, Quiroga, Gálvez, Macedonio Fernández,

Borges, Arlt, Martínez Estrada, Ocampo, Cortázar, Rosas, Paz, Irigoyen, Perón y

Guevara.

[3] Se trata del segundo nombre y apellido de Piglia.

[4] A Renzi lo encontramos por primera vez en el cuento “La invasión”, aunque no

será hasta “El fin del viaje” que aparezca como alteridad propia del escritor

argentino.

[5] En concreto, en su relato “En el calabozo” que más tarde se titularía “La

invasión”.

En este sentido nos recuerda a La tentación del fracaso de Julio Ramón

Ribeyro.

[7] En el diario recién publicado no se especifican ni el día ni el mes, aunque sí el

año.

[8] Confiesa: “La repetición es mi musa más fiel” (Piglia 2015a: 128) o “Yo repito

siempre lo mismo, cambian las circunstancias, las personas, los hechos, pero la sintaxis es siempre la misma” (Piglia 2015a: 150).

Desde Prisión perpetua afirma que escribe libros solo para poder publicar

después su diario, idea que se reitera en Los diarios de Renzi.

[1] Hallamos una curiosa entrada, autolegitimadora: “Difracción. Forma que

adquiere la vida al ser narrada en un diario personal” (Piglia 2000: 34).

[11] En América Latina, al contrario de lo que se cree, ha sido un género muy

cultivado: Alfonso Reyes, Octavio Paz, Arguedas, Carpentier, Lezama Lima,

Macedonio Fernández, Walsh, Ribeyro, Levrero, Pizarnik, Gabriela Mistral, Idea

Vilariño, Bioy Casares, *etc.*

[12] De hecho, alude al consumo de anfetaminas en varios momentos del diario.

Esta anécdota aparecía ya antes en Prisión perpetua referida a Ratliff (2000: 28).

[13] Así se podría explicar la homogeneidad en el estilo de los diarios, poco

verosímil si se tratase de una transcripción real.

[14] En una entrevista que le hice en 2008, y que reproduzco a continuación de este

último capítulo, me confesó que iba a publicar sus diarios bajo el nombre de

Renzi.

[15] Publiqué en la revista Ínsula esta hipótesis de lectura del campo literario como

espacio de guerra, aplicada al segundo diario, en 2017.

[1] Incluso escribe: “Leyendo el extraordinario trabajo de Walter Benjamin […]

me confirman ciertas intuiciones sobre el estado actual de la literatura” (Piglia

2016: 143).

[17] Dentro de este elenco temático destaca el registro de algunos sueños y el uso

de drogas, común a Benjamin.

[18] Aunque Piglia no lo mencione, el magno diario latinoamericano es La

tentación del fracaso, donde Ribeyro se plantea —antes que Piglia— si lo mejor

de su obra no es ese diario, si no ha estado publicando ficción para poder

publicar al final su texto diarístico (esto aparece ya en las notas de La caza sutil

).

[1] A partir del concepto —poliédrico— de la categoría de autor es posible pensar

la práctica literaria en un momento dado de la evolución de una cultura (Premat

2009: 21).

[2] Sorprende la prefiguración de su destino, siempre confirmado: “A la manera

de Stendhal, anoto aquí mis tres deseos: 1. Que la novela sea un éxito. 2. Que me

contraten en Princeton. 3. Que pueda vivir solo” (Piglia 2017: 117).

ENTREVISTA A RICARDO PIGLIA

14 de octubre de 2007. Me cito con Ricardo Piglia para hacerle una entrevista al estilo de la serie que publicó The Paris Review en los sesenta. La idea era ahondar en los entresijos del oficio del escritor, en los flujos y modulaciones que siguen la creación artística, y aproximar así al lector a la trayectoria narrativa y concepción de la literatura de este célebre argentino. La ciudad: Grenoble. Piglia había sido invitado por Michel Lafon y Christian Estrade a dar una conferencia acerca de los “modos de narrar” en el marco de una jornada sobre “Diario y ficción” que se celebró el 15 de octubre en la Universidad Stendhal. En ella se expusieron tres lecturas —desplazadas, enmascaradas y desde la poética de Piglia— de grandes diaristas que conectan con su obra: Pavese, Wernicke y Macedonio Fernández. Lugar de encuentro: número 21 de la plaza Victor Hugo, Hotel Bloom. Quedamos en la sala de reuniones del hotel a las siete de la tarde.

Todo parecía irreal, tan cargado de ecos literarios que pensé que finalmente entrevistaría a Emilio Renzi, mientras Ricardo Piglia vagaba por las calles de Grenoble, mapa en mano, buscando un cíber o un aleph francés. Llegué de París en tren con unas amigas (Andrea, Mariana y Vera) que se quedaron conversando en un café de la plaza, Les Temps Perdu, sobre literatura y vida. Durante el trayecto releí El beso de la mujer araña, un ejemplar de segunda mano que compré en la Shakespeare and Company de París en 2005, y recordé que ese libro fue el que propició que fuera a Princeton a estudiar la obra de Piglia. Puig, El último lector, y la continuidad ya no de los parques sino de los puentes.

Ricardo Piglia me esperaba en una habitación roja y negra, envuelto

en una atmósfera muy similar a las evocadas en El cementerio marino. Tranquilo, afable, pausado, risueño, siempre cercano pero distante, como en otro mundo, huidizo y misterioso (un hombre de lunes con secreto), Piglia comenzó a hablar y pulsé el play de la grabadora. Es un orador extraordinario, carismático, y con una gran capacidad comunicativa. Es un narrador que afirma que escribe novelas para hacer posible que su diario, su verdadera "obra maestra", se publique. Una vez publicada una parte de sus cuadernos, en tres volúmenes, el contenido autobiográfico de esta entrevista cobra un sentido especular muy productivo para

pensar —en orden diacrónico— otro modo de narrar(se), y de (re)construir su vida literaria. Érase una vez, entonces, Ricardo Piglia…

Ana Gallego Cuiñas: Ricardo, voy a empezar preguntándote por tu mito de origen. ¿Por qué escribes? ¿Cuándo y cómo supo Ricardo Piglia que quería ser escritor?

Ricardo Piglia: No me parece que sea algo que uno decida, salvo retrospectivamente. En realidad, me di cuenta de la elección, si podemos hablar de una elección, mucho tiempo después de haber empezado a escribir. Esto probaría que las decisiones fundamentales se toman sin darse cuenta y lo que en realidad uno elige son cosas mínimas. De todas maneras, me he construido mi propia ficción del origen que está ligada a un momento de viraje, contado en Prisión perpetua: el momento en el que mi familia tiene que dejar Adrogué, el lugar donde yo nací, y se muda a Mar del Plata.

Y entonces, en las vísperas, con la casa ya desmantelada, empiezo a escribir un diario. Pero nunca hubo, digamos, una decisión en el sentido más clásico, como esos escritores que lo saben desde siempre. Hubo ese corte, esa situación que es una situación de pérdida, y a mí me parece que la literatura está ligada a algo que falta. Lo que se restituye imaginariamente es esa pérdida. Después el diario fue tomando las características que toman los diarios a medida que se escriben, se registran experiencias, fantasías, encuentros, lecturas, acontecimientos; y luego alguna de esas situaciones se convierten en relatos. De modo que podríamos decir que en un punto el diario fue el origen.

AGC: Y después de ahí tú te vas a Buenos Aires.

RP: Eso es. Yo estoy dos años en realidad en Mar del Plata, y al llegar puedo construirme una identidad diferente, ser distinto de lo que yo había sido en el pueblo donde había nacido, donde todos me conocían y conocían a mis padres y a mis abuelos. Esa fantasía de ser otro, que es clave en la escritura

de ficción. A la vez en Mar del Plata me conecté con gente que estaba ligada al cine club, un pequeño grupo de bohemios de provincia, periodistas, escritores frustrados, estudiantes crónicos, fotógrafos. Íbamos a un bar, que todavía está, el Ambos Mundos, y nos quedábamos ahí discutiendo toda la noche. Un pequeño ambiente literario de provincia que siempre ayuda muchísimo, porque hay como una ilusión de autonomía: la literatura está muy ligada a ese espíritu de secta. De modo que estoy ahí dos años, termino el colegio secundario y luego me voy a La Plata a estudiar Historia. Cuando voy a ir a estudiar, tengo algunos relatos escritos, entre ellos "La honda", y vagamente estoy pensando en publicar esos cuentos. Ahí tomo la decisión de no estudiar literatura y esa decisión, bastante paradójica, me ayuda a definirme. Hay un departamento de Historia excelente, en la Universidad de La Plata, en esa época, con profesores muy buenos. Entre ellos el que va a ser mi maestro, Enrique Barba, que tiene mucho que ver con mi formación.

Pienso que si estudio historia voy a aprender algo que no tenga que ver tan directamente con lo que quiero hacer. Este es un consejo que luego encontré en Auden, el poeta inglés, que cuando le preguntan cómo sería una facultad de poetas, dice: "Bueno, en una facultad de poetas todos tendrían que hacer una carrera distinta, porque es bueno que un poeta tenga otra formación, ya sea como médico, como ingeniero, como veterinario, como lo que sea, pero que sepa hablar de algo". (Risas). Entonces, estuve en La Plata estudiando hasta el año 65. En ese momento, yo ya tenía muy avanzado el libro de cuentos y me fui a vivir a Buenos Aires.

AGC: Pero antes, en 1962, ganas uno de los premios literarios de El escarabajo de oro con el cuento "Mi amigo".

RP: Sí, eso fue muy importante para mí en ese momento. Había un concurso en esa revista, dirigida por Abelardo Castillo, que agrupaba a los escritores jóvenes, sobre todo a los cuentistas. La revista había organizado ya un concurso de cuentos el año anterior, que había ganado Humberto Constantini, e hicieron un segundo concurso, y es el que gané, compartido con Miguel

Briante y con Germán Rozenmacher. Los de El escarabajo de oro publican un libro con los cuentos premiados, y en la presentación de los premios, "Mi amigo" lo lee Héctor Alterio. Y lo lee de una manera tan

extraordinaria que inmediatamente produce un efecto. Alterio se da cuenta que hay un monólogo ahí, que se puede hacer un monólogo teatral.

Entonces, incorpora el monólogo en un espectáculo llamado "Festival de Buenos Aires" donde hay unas obras cortas de Enrique Wernicke, que son muy buenas, unos sainetes. Ahí empiezo a entrar en el mundo de la literatura, digamos, joven, de Buenos Aires: nos reuníamos los viernes en el café Tortoni, donde circula mucha gente. Y a la vez empiezo a vivir de un modo, que luego voy a repetir siempre, una suerte de doble vida: estoy viviendo en La Plata, estudiando y enseñando; y cuando voy a Buenos Aires circulo en un universo completamente distinto. Incluso vivo de alguna forma en dos ciudades. Voy a La Plata, doy clase, me quedo dos o tres días y luego vuelvo a Buenos Aires donde hago otra vida. Lo que resuelve esa situación es el golpe militar de 1966. Se interviene la universidad y nosotros quedamos afuera por diez años, más de diez años, casi veinte años. Toda mi generación. Yo tengo escritos los cuentos y entonces el editor de mi primer libro, que también es el editor de los primeros libros de Puig y de Walsh, me ofrece trabajo.

AGC: ¿En Jorge Álvarez?

RP: Exactamente, en Jorge Álvarez. Eso fue en el 66, después del golpe militar. Yo hago ahí la colección policial.

AGC: ¿Y dejas El escarabajo de oro?

RP: Me alejo de la revista a fines de 1963 por una serie de diferencias literarias y políticas. Somos todos muy jóvenes pero tenemos ideas firmes, demasiado firmes podríamos decir… Y en ese momento hacia 1964, entro en relación con un editor, Sergio Camarda, que tiene una editora que se llama Nueve 64 que publica Palo y hueso de Saer, La lombriz de Daniel Moyano, Todos los veranos de Conti. Y yo le propongo a Sergio hacer una revista que se llama Literatura y Sociedad que publicamos en 1965. Lo que te quiero

decir es que a partir de esa entrada en El escarabajo de oro en el

63 y hasta el 83 que me alejo de Punto de vista, estoy siempre ligado a revistas. Una serie de revistas. Esa es una historia. Otra es una historia ligada a las pequeñas editoriales. Empiezo a trabajar en Nueve 64 y luego en Jorge Álvarez en el 66 y por fin en Tiempo Contemporáneo en la que dirijo varias colecciones y sigo trabajando hasta el golpe de 1976.

AGC: En esa época te encargas de dirigir colecciones, como la del policial, y comienza tu labor como antólogo, con la selección de los textos autobiográficos de Yo, ¿no es así?

RP: Sí, esa antología sobre el yo se publicó en el 68, pero ya hacía años que trabajaba como editor. Había hecho un par de antologías de cuentos norteamericanos, también una colección de clásicos, y dirijo luego una colección policial. En fin, empiezo a hacer ese tipo de cosas que hacemos en América Latina los escritores, que siempre estamos metidos en muchas cosas y tenemos un perfil bastante diferente, en el sentido de que nos movemos en distintos ámbitos y eso ayuda mucho a crear redes diversas y poéticas múltiples. Porque mientras tanto, estoy escribiendo los cuentos, y en el 67 mando el libro al premio "Casa de las Américas" y es premiado. Así es como publico mi primer libro: primero en La Habana. La cronología de los cuentos es más o menos esta, es decir, que los escribo entre el 61 y el 67.

AGC: Los cuentos que luego integrarán tu primer libro, La invasión, que se publicó en Cuba bajo el nombre de Jaulario. ¿A qué se debió el cambio de título?

RP: Mandé a Casa de las Américas un telegrama, me acuerdo, con el pedido de cambio de título, pero no lo registraron y el libro salió así, y también lleno de erratas, dicho sea de paso. A mí me gustaba ese título, pero parecía muy asociado con Bestiario de Cortázar. Y eso tiraba una lectura, muy de época, que a mí no me interesaba. El libro tiene algunos contactos con

Cortázar, porque todos estábamos muy atentos a los cuentos que Cortázar publicaba en esos años, pero yo lo veía ligado a otra tradición, a la de Arlt en primer lugar. Relatos urbanos, ásperos, duros, sin lirismo, y ese primer título arrastraba también ecos de Crepusculario de Neruda. Además ese neologismo no tenía nada que ver con el estilo del libro, por eso preferí el de La invasión.

AGC: ¿Y cómo explicarías tu concepción de la literatura en esos años? Es decir, me interesaría que hablaras no solo de la historia

de tu escritura sino de la de tus lecturas, que se liga a tu faceta crítica y a tu actividad docente.

¿Qué leías y cómo lo hacías entonces?

RP: Leía mucho a los escritores norteamericanos, los cuentos de Carson McCullers, de Salinger, de Bernard Malamud, de Katherine Ann Porter, de Flannery O'Connor, de James Purdy. Pero en esos años descubro también a Pavese, a Sartre y a Brecht, sobre todo la prosa de Brecht, y veo a los tres muy ligados a la tradición norteamericana pero con una visión más amplia, más diversificada, escriben diarios, escriben ensayos, hacen crítica, están ligados a la cultura de izquierda, son a la vez poetas, ensayistas, dramaturgos, narradores. Son escritores que escriben sobre literatura. Y

desde el principio la reflexión sobre lo que otros escriben acompañó lo que yo mismo escribía. En 1963 publiqué un trabajo sobre Pavese, pero es en el 68 cuando escribo mi primer ensayo de crítica, sobre Puig, sobre La traición de Rita Hayworth que acababa de salir y me había impresionado mucho. Es decir que las cosas siempre estuvieron combinadas para mí. No es que por un lado estuviese la reflexión y por otro lado la ficción, las cosas se empezaron a mezclar. Y yo creo que el lugar donde la mezcla se hizo más clara fue en el diario. De modo que hay una etapa que podemos llamar, en un sentido, de formación[1], que es una formación que se hace también en la práctica porque enseño historia argentina, estoy ligado a una serie de revistas literarias, estoy escribiendo los cuentos y me empiezo a ganar la vida como editor de una colección policial. Y me parece que esto sirve para dar la pauta de cómo era el mundo literario de Buenos Aires en ese momento. Nosotros estábamos creando un espacio porque estábamos empezando a publicar los primeros libros y al mismo tiempo esos editores

estaban creando una alternativa renovadora frente a las editoras tradicionales como Sudamericana o Emecé. De modo que ahí no solamente hay una historia personal, sino la historia de un momento que fue muy productivo en la cultura argentina. Y la otra cuestión, desde el punto de vista del debate literario, es que cuando nosotros empezamos a escribir encontramos a la literatura argentina dividida entre Arlt y Borges, y empezamos a unir eso. De hecho, la primera conferencia pública que doy, en 1968, se llama "Entre Arlt y Borges". Estamos en el medio, en el cruce. Y

este movimiento provoca una lectura más productiva, por lo menos para nosotros, que las lecturas más estereotipadas que ya existían. Entonces también un escritor se construye sobre la base de ciertos debates que están implícitos y que son debates de poéticas en realidad. Se empiezan a descifrar ciertos nudos y esos nudos permiten pensar ciertas cuestiones. Por ejemplo, una cosa que a mí me interesa en seguida es qué tipo de manejo de la cultura hay en la ficción. Eso en Borges es visible, pero no es tan visible en Arlt. Entonces, comienzo a leer ciertas escenas de lecturas que están ahí ya en esos primeros trabajos. Escribo un ensayo sobre El juguete rabioso a partir de las escenas de lectura que están en esa novela y que son los antecedentes muy remotos de lo que va a ser luego El último lector. E

incluso en el trabajo que escribo sobre Puig, hay también algo de eso. Y

también en el ensayo sobre Facundo, que parte de la escena de lectura que abre el libro. Se va encontrando un modo de leer que luego se convierte, sin que haya sido deliberado, en una posición crítica.

AGC: Y en los setenta, ¿cómo definirías el trazado de tu trayectoria?

RP: En 1973, cuando las cosas empiezan a mejorar yo comienzo a hacer unos cursos en la universidad y en el 74 doy un curso sobre Arlt y Borges, y cuando lo termino queda un grupo de diez o doce que quieren seguir estudiando conmigo. Grupos privados, que son una tradición en Argentina, un tipo de formación alternativa al de la universidad. Y entonces retomo la enseñanza.

AGC: Y te sirve a la par como laboratorio.

RP: Sí, a esos grupos vienen estudiantes de todo tipo: estudiantes de literatura, pero hay también arquitectos, sociólogos y gente que quiere escribir. No son talleres, son grupos de estudio. Lo bueno que tiene esa experiencia es que empiezo a discutir sobre literatura con gente que tiene intereses variados y eso me aleja de un tipo de enseñanza que es más unilateral. Yo creo que eso es importante para la crítica, que no tiene que estar hecha solo para los especialistas.

AGC: ¿Y qué estás escribiendo en esos años?

RP: Estoy trabajando en un libro que en realidad es Plata

quemada, una primera versión de Plata quemada. Intento trabajar con la idea que después en Plata quemada se va a construir, que es la idea de hacer una novela de no-ficción falsa, usar el género. Y hay un rastro de eso en La invasión, sobre todo en "Mata-Hari 55", que es un relato que está construido como si fuese un relato grabado. Estaba con esa idea. En un momento pensé hacer un libro que fingiera ser un libro como los de Oscar Lewis, porque había aparecido una especie de nuevo populismo, ligado a la difusión de los primeros grabadores livianos, la literatura oral, las historias de vida, La vida, de Lewis, un libro extraordinario, que está contado por las prostitutas puertorriqueñas de Nueva York. Y yo digo, bueno, voy a hacer un libro que trabaje con la lengua oral y que se publique como si fuese un libro hecho con el grabador. Lo único que quedó de ese proyecto fue "Mata-Hari 55". Y

después también tenía el proyecto de tomar un hecho real y trabajarlo como si fuera un libro de no ficción, pero que fuera pura ficción. En realidad eso fue más tarde Plata quemada. Inmediatamente después empecé un relato sobre Pavese, una historia de Renzi que se va a Italia, para estudiar el Diario y para escapar de un amor desdichado.

AGC: Como "Un pez en el hielo".

RP: Claro, esa historia. Escribí un primer borrador, no me gustaba cómo terminaba y le encontré el final recién años después. Luego, en 1975 escribo el Homenaje a Roberto Arlt que también trabaja sobre la vida de un escritor real. Quería escribir un relato sobre alguien que había conocido a Arlt y que se hacía pagar copas para contar anécdotas de Arlt y la historia empezó a cambiar, aparece el robo de un texto inédito de Arlt y a partir de ahí encuentro, al escribir esa nouvelle, una nueva forma de hacer ficción, al menos para mí.

AGC: Y también en los setenta haces la traducción de Men Without Women de Hemingway, el único libro que has traducido, ¿no es cierto?

RP: Sí. Había hecho un par de traducciones de cuentos de Hemingway antes, traduje primero "Hills Like White Elephants" en 1965 y luego "After the Storm" y unos años más tarde hice la traducción de ese libro. Traducir a Hemingway, al menos sus primeros cuentos, es como traducir a un poeta.

Muy difícil y me salió mal, mi traducción es bastante mala, dicho sea de paso[2]. Fue un intento de retomar cierta tradición localizada —que empieza con la traducción de Borges de la última hoja de Ulises y sigue luego con las traducciones de los cuentos de Chandler que hace Walsh o las traducciones de Pirí Lugones (hizo una versión notable de "Sugar", el cuento de Carson McCullers) o con la versión muy cubanizada que hace Cabrera Infante de Dubliners de Joyce— ligar las traducciones a los usos de la lengua. Traducir a la lengua del Río de la Plata, romper con la lengua neutra de las traducciones, de las muy buenas traducciones que se hacían en la Argentina en ese tiempo, las de Pezzoni, las de Bianco, las de Aurora Bernárdez, que estaban escritas en una lengua inventada, una lengua que no se hablaba en ningún lado, traducciones que se podían leer en cualquier país de América Latina y de España, sin problemas porque no había localismos. Lo que intenté hacer es lo que ahora hacen los traductores españoles, ya sabemos que todas las novelas extranjeras publicadas en España parecen transcurrir en Andalucía. Desde entonces no he vuelto a traducir, escarmenté.

AGC: Y en ese periodo, ¿cuánto tiempo le dedicabas a la escritura? ¿Ha ido cambiando con el paso del tiempo esa dedicación?

RP: Escribo a la mañana, desde siempre. La inspiración, eso que llamamos inspiración, tiene que ver con un desplazamiento, casi físico, se pasa a otro lugar de enunciación, digamos así, el que escribe es otro, ese pasaje, esa pérdida de realidad, es la condición del estilo. Se logra una concentración extrema y todo fluye. Las condiciones para lograr ese paso dependen de cada escritor y no hay una receta. Lo hacemos depender, en todo caso, de ciertos espacios reales y de ciertas manías. En mi caso, se trata de levantarme temprano y no atender el teléfono ni revisar los emails, hasta el mediodía. Digamos entre las 9 de la mañana y las 2 de la tarde. Eso es todo lo que necesito. Un lugar tranquilo y bien iluminado y unas horas donde no haya interrupciones. Mínimo de realidad, máximo de concentración.

AGC: Pero, ¿tenías o tienes alguna manía especial?

RP: Bueno, el primer café de la mañana es la única manía que puedo reconocer, el café en grano comprado en El Gato Negro en Buenos Aires o en Balducci cuando estoy en Princeton, una taza grande de café negro. Y ahí veo lo que cambia con los años porque cada vez necesito más cantidad de café para la misma

taza. También el modo de escribir ha variado en el mismo sentido, siempre he trabajado con borradores enteros, que es una marca típica del cuentista, del que escribe cuentos, pero ahora el primer borrador está mucho más cargado que antes. Me interesa escribir la historia completa antes de revisarla. Siempre escribo un borrador que incluye el final y luego trabajo sobre el borrador. Trato de mantener cierta velocidad y no me detengo a escribir una escena completa si pienso que es mejor seguir adelante. Por eso muchas veces, en el interior del borrador, aparecen ideas que están apenas esbozadas. Digamos que avanzo rápido tratando de anotar las escenas que necesito que estén pero que todavía no escribo, porque me interesa que la historia esté cerrada.

AGC: ¿Cómo piensas la génesis de una obra? ¿Eliges un tema, una situación, un personaje, un tono…?

RP: En el caso de las novelas son siempre los personajes el punto de partida, y en el caso de los cuentos son las situaciones las que definen a los personajes. Por ejemplo, en "El fin del viaje", un joven recibe un llamado, su padre está grave, tiene que viajar. Esa sería la situación inicial, luego hay que definir los personajes y los hechos. En realidad, siempre hay un punto de partida autobiográfico porque en un sentido repito un viaje a Mar del Plata que hice cuando operaron a mi padre. La situación básica —recibir la noticia, ir a tomar el ómnibus y viajar toda la noche y llegar a la clínica— es el punto de partida. Siempre hay un punto de partida personal, hay alguna cuestión vivida en algún lugar que sostiene invisible la historia. Porque habitualmente ese acontecimiento autobiográfico que da lugar a la historia y que a veces está en el horizonte de lo que se quiere escribir, desaparece y se transforma luego. Por ejemplo, en Respiración artificial el personaje central de la historia, Maggi, está inspirado en un tío, hermano de mi padre, casado con una mujer que se llamaba Esperancita, y a la que dejó por una prostituta. Y lo extraordinario fue que la impuso en la familia, la tía Maruca estaba ahí con nosotros. Siempre me pareció extraordinaria esa historia y pensé que tenía que escribir una novela con esos personajes. La base del iceberg, la zona sumergida de una historia, tiene que tener para mí un punto de relación personal. Y a partir de ahí lo que sigue es una historia que no termino de saber cómo es hasta que no la escribo.

AGC: La escritura para ti, ¿es un oficio diario?

RP: Sí, trato de trabajar todos los días, pero eso no quiere decir que escriba todos los días ni que lo que escribo todos los días sirva para algo. Pero para mí ha sido muy importante establecer una suerte de rutina de trabajo.

Después, qué se hace ahí es una cosa que depende un poco del fluir de lo que se está escribiendo. A veces funciona y a veces no.

AGC: ¿Y siempre le reservas un lugar a la escritura del diario? ¿Sigues haciéndolo a mano?

RP: Sí, es lo único que sigo escribiendo a mano. El diario no está planificado y nunca sé lo que voy a escribir. Lo más parecido a la escritura automática que conozco, en el sentido de una relación no premeditada entre la experiencia y la escritura. Nunca sé qué es lo que me va a llevar a escribir una nota en el diario. A la vez está la experiencia de la lectura de esos cuadernos. Porque también se escribe un diario para volver a leer lo que se ha vivido, los restos y los rastros de la experiencia. Varias veces intenté fijar esa lectura y pasar el diario a máquina pero siempre me desanimó la acumulación de ese material tan personal. Necesitaría tener cerca a Felice Bauer o a Bartleby, o convertirme yo mismo en Mr. Nemo, el copista que aparece en Bleak House, la novela de Dickens. Me llevará seis meses, pienso a veces de un modo optimista, copiar esos cuadernos. Luego habría que ajustarlo y concentrarlo. Los diarios que me gustan (El oficio de vivir de Pavese o La tumba sin sosiego de Connolly o El libro del desasosiego de Pessoa) tienen una forma, cierta tensión interna, trabajan lo que está fuera de cuadro, lo que está implícito. Entonces hay que ver qué se deja afuera (y el corte no tiene que ver con lo que uno quiere o no que se sepa, eso no tiene ninguna importancia), qué se corta y cómo encontrar el equilibrio. Tengo el proyecto de dejar lista una edición del diario y me gustaría publicarlo como el diario de Renzi. Le voy a dar a Renzi mi vida, digamos así. (Risas). Se va a llamar El diario de Emilio Renzi pero lo que se va a contar es mi propia historia. No hay que cambiar nada, porque en un diario el que escribe nunca se nombra a sí mismo. Tal vez ese desplazamiento, ese cambio de nombre, justifique la publicación.

AGC: ¿Qué lees mientras escribes? ¿Solo biografías, como has dicho en otras ocasiones?

RP: Veamos, por ejemplo, ahora que estoy de viaje me traje la trilogía de

Philip Roth [American pastoral, I Married a Comunist y The Human Stain], son tres novelas sobre la política norteamericana de los últimos años y están muy bien resueltas. Combina vidas privadas y acontecimientos históricos, de qué modo la política influye sobre la experiencia privada. Y en España compré la trilogía de Javier Marías, Tu rostro mañana, que acaba de salir el tercer tomo. Me interesa Marías y me interesa además que haya retomado en estos libros al narrador de Todas las almas. En las lecturas no tengo nada muy planeado, me dejo llevar, como todo el mundo, por el azar y dejo que las cosas circulen a su manera. Habitualmente leo biografía, sí, me interesan mucho, leí hace poco una biografía de Alan Turing, muy buena.

Veo muchas películas también, en casa, a veces una por día. Soy de una época en la que ver películas clásicas en el cine era muy complicado porque uno tenía que tener la suerte de que las repusieran en algún ciclo. Ahora todo está a mano, a partir del VHS y del DVD, uno puede ver cosas que siempre quiso ver y que no estaban disponibles. Acabo de conseguir una edición completa en DVD de las películas de Alexander Kluge, un escritor y director alemán al que admiro muchísimo. He visto varias de sus películas en Buenos Aires, pero ahora voy a poder verlas todas.

AGC: Y de ahí tus incursiones en el ámbito cinematográfico. ¿Por qué te interesó?

RP: Mi primera incursión en el cine es en el año ochenta y tres con Nicolás Sarquis, un director muy interesante, cuya primera película, Palo y hueso, está basada en un libro de Saer; luego también trabajó con Haroldo Conti en Sebastian Arache, y me llamó para un proyecto sobre la inmigración árabe en la Argentina. Había hecho una serie de grabaciones con viejos inmigrantes y partir de ahí trabajamos en el guion con Luis Príamo. Fue una experiencia muy buena, centramos la historia en una familia, tres generaciones de una familia. Yo tenía en la cabeza Rocco y sus hermanos, que es una de las películas más perfectas que conozco, pero Sarquis pensaba más bien en América, América de Elia Kazan. Porque siempre que los directores te piden un guion, te muestran las películas a las que se quieren parecer. Al final la película no se filmó, pero esa fue mi primera experiencia en el cine. Me gusta ese guion, quizás alguna vez se publique.

AGC: ¿Y la experiencia de la adaptación cinematográfica de El astillero de Onetti? Entre los escritores que han marcado tu

poética se cita a Macedonio, Borges, Arlt y la literatura norteamericana, pero ¿qué me dices de Onetti?

RP: Me parece que esa influencia se nota o al menos me gustaría que se notara porque admiro muchísimo a Onetti. Pero fíjate, yo había leído muchas veces El astillero y tenía que hacer un guion que además Onetti iba a revisar, porque pidió por contrato que él tenía que aprobarlo. Ya había rechazado varios guiones, una versión de Juntacadáveres que iban a hacer en España, me acuerdo. Entonces esa fue una experiencia muy interesante y muy riesgosa porque en definitiva era escribir una adaptación de la novela para que la leyera el propio novelista. Estuve mucho tiempo para encontrarle la vuelta pero al trabajar en la adaptación descubrí algo que no había notado en todas mis lecturas anteriores de la novela, y es que El astillero no es la historia de Larsen, ni siquiera de Petrus, sino la historia de Gálvez, el suicida. Ese es el nudo dramático de la intriga y es lo que hace avanzar la acción. Larsen actúa casi como un detective, en el sentido de que se acerca a una historia que no es la de él, que no entiende del todo, en la que está implicado tangencialmente y en la que trata de intervenir pero fracasa.

AGC: Ricardo, ¿y cuál ha sido el texto que más te ha costado escribir?

RP: El capítulo sobre Joyce en El último lector, me dio mucho trabajo, la hipótesis de que la intriga de Ulises y la relación con la Odisea giran sobre el uso literal de la palabra metempsicosis, en la escena de lectura con Molly donde aparece Bloom. El alma del griego Odiseo se reencarna en un judío de Dublín. Una palabra cifra el sentido secreto y se despliega a lo largo de la novela. También me costó mucho trabajo encontrarle la solución lingüística al enigma policial del cuento "La loca y el relato del crimen". Ahora en el proceso de la escritura misma, digamos así, la que me dio más trabajo fue

La ciudad ausente, porque la anécdota es sencilla pero la novela tiene muchos niveles y muchas historias que se cruzan.

AGC: ¿Cuál es tu texto preferido de todos los que has escrito?

RP: A mí me parece que los textos que dicen mejor lo que yo intento hacer son las dos novelas cortas de Prisión perpetua. Si alguien me dijera que no tiene otra alternativa y que le tengo que dar un solo libro, le daría ese.

También porque es un libro sobre el diario, es el más verdadero, digamos…

claro, nunca hay que hacer caso a lo que dice el escritor sobre lo que escribe, sobre todo si habla de la verdad. (Risas). Pero tal vez el mejor libro que he escrito, en todo caso el más ambicioso, es La ciudad ausente.

AGC: Tu fama actual, ¿significa alguna ventaja grande para ti o todo lo contrario?

RP: Fama es mucho decir. He tenido, y tengo de vez en cuando, como todos, momentos de reconocimiento pero he intentado siempre empezar de cero, tratar de que el libro que estoy escribiendo no se apoye en el anterior, en la expectativa que se supone que un escritor debe en cierto sentido cultivar porque eso sería la fama, una especie de marca. Desde luego es muy difícil cambiar, muy difícil no repetirse. En cuanto al reconocimiento, estoy muy agradecido básicamente a la posibilidad de haber vivido una vida dedicada a la literatura. Y sin que eso signifique ser un escritor profesional o vivir de la literatura en el sentido literal, de vender novelas en el mercado; sino estar en lugares intersticiales, pero siempre ligado de un modo o de otro a la literatura. Digamos que me he ganado la vida leyendo y ese trabajo, espero, o imagino, se debe notar en lo que escribo.

AGC: Y para terminar, Ricardo, dime una escena literaria que te haya

calado de un modo especial.

RP: Me parece buena esa pregunta. (Pensativo). Pienso en El gran Gatsby de Fitzgerald, una novela sobre un hombre que intenta cambiar su pasado, reconquistar a la mujer que ha perdido. Esa es la historia de Gatsby. Y

cuando logra por fin atraer a Daisy y quiere mostrarle quien es, en quién se ha convertido, le muestra su casa, trata de asombrarla con el lujo y su buen gusto y al final él le empieza a enseñar sus camisas. Todas sus camisas, de todos colores, y las tira al aire, las deja caer, como si fueran pájaros. Es una escena formidable porque encontró un modo de hacer ver lo que es Gatsby, seductor, ostentoso, un poco vulgar. Y después hay otra escena extraordinaria también en El gran Gatsby, al comienzo, las dos muchachas vestidas de blanco tendidas en un sofá,

riéndose y murmurando, felices en el comienzo del verano y hay unas cortinas que se mueven con el viento, unas cortinas blancas, transparentes, y entonces llega Tom, el marido de Daisy, y empieza a cerrar las ventanas y a oscurecer el cuarto y ya no entra la brisa y parece que las muchachas y las cortinas se fueran cayendo juntas, como si aterrizaran. Todo se detiene: el aire fresco, la blancura, la alegría del verano y luego el corte, la irrupción, el cambio de tono. Condensa emociones múltiples con imágenes muy narrativas. Tiene el toque Fiztgerald, esa gracia frágil que define su estilo.

AGC: ¿Y alguna escena literaria de la narrativa argentina?

RP: El mono que viene flotando por el río en el comienzo de Zama de Antonio Di Benedetto. Las partidas de punto y banca y la obsesión por el juego de Sergio Escalante en Cicatrices de Saer. Y también me gusta mucho la escena de las dos mujeres ya muy mayores que conversan en un departamento de Río de Janeiro, en el largo comienzo de la novela de Puig Cae la noche tropical. Ese diálogo es como una música, tiene un tono muy medido, extraordinario, de un gran virtuosismo, no pasa nada, todo es trivial, pero ahí se trama todo el argumento. Son siempre escenas que condensan sentidos que no están dichos.

[1] De ahí entonces el título de su primer diario: Años de formación.

[2] Sin embargo, como comprobamos en su tercer diario, en el momento de su

publicación Piglia estaba muy satisfecho con el resultado.

CONCLUSIÓN

DEL RIGOR AJEDRECISTA

Se cuenta que hubo un autómata construido de tal manera que a cada jugada de un ajedrecista [oponente] replicaba con una jugada que le aseguraba el triunfo en la partida. Mediante un sistema de espejos se despertaba la ilusión de que esta mesa era por todos lados transparente. En verdad, dentro de ella había un enano jorobado, que era un maestro en el juego del ajedrez y conducía la mano del muñeco por medio de hilos.

Walter Benjamin

Había una vez un juego de ajedrez muy imperfecto. Las piezas eran demasiado simples, las leyes demasiado matemáticas, la previsión posible, etcétera, hasta que alguien tuvo la idea de introducir una pieza nueva, dotada de propiedades singulares, como por ejemplo la de no tener propiedades permanentes, sino tomarlas prestadas de la situación del juego.

Paul Valéry

He dicho que la obra visible de Menard es fácilmente enumerable. Examinado con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las piezas que siguen: […] Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esta innovación.

Jorge Luis Borges

Benjamin imagina un equivalente de este autómata ajedrecista en la filosofía y explica algunos resortes del materialismo dialéctico sobre la base de esta idea (2002: 47). También podríamos usar la misma imagen para la máquina literaria del ajedrecista Ricardo Piglia: un "enano jorobado", maestro del ajedrez, que dirige la mano de un muñeco. El jorobado debajo de una mesa que da la ilusión de transparencia vendría a simbolizar cierta tradición literaria argentina: literatura y falsificación, desvío, estrabismo y microscopía. Borges, evocando la flor de Coleridge, sostenía que la gran literatura, como la de Tlön, realmente es anónima:

¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor —de un infinito Leibniz obrando en la

tiniebla y en la modestia—

ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este brave new world es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras… Dirigidos por un oscuro hombre de genio (Borges 2004: 434).

Entonces, hablaríamos de un oscuro genio del ajedrez que mueve las manos de una miríada de escritores argentinos también ajedrecistas, ludópatas de vocación, como Piglia, que suscribe este concepto borgeano de un único autor[1] literario:

“Esto es muy Valéry: en realidad todos estamos trabajando en función de una práctica anónima e intemporal” (2001a: 162).

Ahora bien: Valéry en el epígrafe que sirve de pórtico a esta conclusión no pone atención a los jugadores —hacedores de literatura — sino al juego en sí y a sus condiciones (materiales): a las piezas y al tablero. Pareciera que Valéry, como Borges, da por sabida la escena de ajedrez de Benjamin: el verdadero autor de

los movimientos del juego no se ve. Esto es, se trataría de ir más allá y trabajar con las reglas del juego y con las piezas del tablero. Valéry sugiere incluir una nueva pieza, mientras que Borges —centrándose también en el juego en sí—

hace que su Pierre Menard escriba sobre la posibilidad de eliminar uno de los

“peones de torre”, los que están detrás de la torre. Porque Valéry, recuerda Agamben, compara el lenguaje con un juego de ajedrez muy imperfecto, “En el que la aparición del pronombre yo corresponde a la invención de un peón con características diferentes a los otros” (Agamben 2008: 102). El yo tiene una consistencia puramente lingüística y solo se puede identificar en una situación de discurso, por eso el peón que lo representa ha de tomar propiedades “prestadas”

—no son invariables— en cada situación —texto— de juego. El yo solo se puede decir, no mostrar: “el sujeto del lenguaje es “un peón doble, a la vez dentro y fuera del juego” tomado necesariamente en un proceso de separación y desligación” (Agamben 2008: 103).

Borges, por su parte, piensa también que hay que introducir algún cambio en el juego del ajedrez por medio de la supresión[2], pero termina concluyendo que es mejor rechazar esta innovación. Piglia, en

la misma línea, propone, quizás, la solución más conveniente a la problemática del yo en el ajedrez del lenguaje literario: “hay que elaborar un juego […] en el que las posiciones no permanezcan siempre iguales, en el que la función de las piezas, después de estar en el mismo sitio, se modifique: se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales […] esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo” (2001b: 23-24). Y esta idea condensa los movimientos de toda su máquina literaria del yo es otro. Una poética que arranca del mismo Valéry y que anticipa la “naturaleza particular” del pronombre como “indicador de la enunciación”. Yo es la palabra asociada a la voz, “es como el sentido de la voz misma, considerada signo. Toda voz ‘dice’ ante todo: Alguien habla, un Yo”

(Agamben 2008: 101). Pero hay un momento en el que, como dice Wittgenstein, ya no se puede decir sino solo mostrar. Piglia retoma esta problemática, la da vuelta y la transforma en una de sus tres propuestas para el próximo milenio:

“Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera después del cual están el desierto infinito y el silencio” (2001c: 18). Así la primera persona literaria está delimitada por fronteras infranqueables, por una cárcel que signa la imposibilidad de expresar la verdad directamente: se muestra porque no se puede decir, se pone a “otro en el lugar de una enunciación personal” (2001c: 19). Es decir: se utiliza la literatura mundial transculturada en

la propia literatura (nacional) para narrarse como otro: Emilio Renzi.

En este rubro, hay que traer a colación la ya nombrada antología que editó Piglia en 1968 titulada justamente Yo[3], una voz falsa, una pieza artificial en el tablero de ajedrez, una ficción[4], porque solo se puede contar la alteridad. El mismo título de la antología entonces remite a la falsedad[5] y cristaliza su técnica del estrabismo y del doble: “Siempre estamos en ese juego de Borges y yo”, o en el de Renzi o Piglia. De ahí que también sean falsas —o paródicas, como propuse en la introducción de este libro— todas sus novelas: una falsa novela histórica Respiración artificial, una falsa novela de ciencia ficción La ciudad ausente, una falsa novela de no ficción Plata quemada, una falsa novela negra Blanco nocturno o una falsa novela de campus El camino de Ida. Y, por su puesto, también son falsos Los diarios de Emilio Renzi.

La pregunta que nos hacemos ahora sería: ¿a quién nombra Piglia cuando dice Emilio Renzi? O mejor: ¿qué nombramos cuando

nombramos a Ricardo Piglia?

Podríamos responder para concluir: nombramos a Hemingway, Fitzgerald, Dostoievski, James, Capote, Pavese, Calvino, Dazai y Tolstoi. Pero también nombramos a Macedonio Fernández, Arlt, Borges, Cortázar, Onetti, Gombrowicz, Puig, Saer, Walsh. Todo ellos están incluidos cuando Ricardo Piglia, o Emilio Renzi, dicen yo. Y como reza la sentencia borgiana: "Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare". Piglia no repite líneas, sino restos, fragmentos de las memorias de los autores nombrados en este libro, porque para él la literatura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos.

Por otro lado, esta concepción de la imposibilidad de una escritura del yo entronca con su reconocida labor de profesor, de director de series y colecciones, de traductor, antólogo y editor de otros. Así Piglia lee yoes amén de escribirse a sí mismo poniendo en marcha una serie de operaciones literarias estratégicas que crean un marco de legibilidad para su poética, un espacio donde valen —circulan

— sus ficciones en contra de otras. Como apunté en la introducción de esta monografía y como señala Graciela Speranza: "todo escritor en tanto crítico es

un estratega en el combate literario: renueva el canon, cuestiona las jerarquías establecidas y las verdades aceptadas, reorganizando de ese modo el mapa de la lectura de su tiempo" (2004: 31). Y eso ha venido haciendo Ricardo Piglia desde los años sesenta: ocupar espacios, públicos y privados, de generación del saber que incluyen en los procesos de legitimación e institucionalización de un autor en un campo literario. Orientar(nos) en las coordenadas de su mapa particular de la tradición rioplatense, sobre la base de la traducción de otros escritores mundiales. Él mismo confiesa: "los 60 no son una época sino una posición. La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. La estrategia de las citas y las consignas" (Piglia 2001a: 95). Con este horizonte, he analizado a lo largo de cada capítulo cómo funciona el engranaje técnico de su máquina de guerra literaria. He intentado poner a Piglia ante el espejo, siempre con su máscara, hablando de sí para hablar del mundo, mostrando el mundo para hablar de sí (Piglia 1968: 5). Y he llegado a la conclusión de que Piglia lee, desde sus comienzos en el campo literario, la tradición nacional haciendo un uso desviado de la traducción de la literatura mundial, que da como resultado una narrativa transcultural . Esta

operación sería su primera jugada magistral en ese tablero que comparten otros grandes ajedrecistas del yo: Valéry, Benjamin y Borges.

YO ME ENROCO

Llegado el final me doy cuenta de que Piglia no ha hecho otra cosa en su vida literaria que jugar al ajedrez y ordenar su biblioteca, que es una experiencia con el espacio (ciudad) y con el tiempo (memoria). La experiencia de orden y disposición de una biblioteca, Piglia dixit, se emparenta con la construcción de series y con las lecturas que hace un escritor. Si pensamos ahora en otra imagen, la de alguien que arregla su biblioteca, debemos tener en cuenta que "lo que se está haciendo en el presente es lo que define el modo en que se ve el pasado y el modo en que se prevé el futuro. Lo que se está escribiendo define el modo en que se lee lo demás" (Piglia 1997: 13). Entonces, si imaginamos al propio Piglia ordenando su biblioteca en los años sesenta, vemos en esos anaqueles la obra completa de todos los autores que hemos nombrado en este libro. Porque, como decía Borges, ordenar una biblioteca es siempre una forma de ejercer silenciosamente, en un mismo espacio y tiempo, la crítica literaria.

De algún modo, es como si Piglia apostara desde el comienzo por una literatura argentina mundial, contribuyendo a la invención de ese "infinito Leibniz", ese único autor del que habla Borges en Tlön, que trabaja en "la tiniebla y en la modestia", secreto, al margen, debajo de una mesa, o dentro de una biblioteca —

en un suburbio de Buenos Aires— también infinita. Aunque tal vez se trate de un Leibniz falso o incluso de un ajedrecista artificial que juega a ganar partidas trucadas a los otros. Por eso, sus lectores debemos jugar como él, haciendo transparente la partida de ajedrez. Porque si para Piglia Borges era "un ajedrecista ingenioso que se la pasaba haciendo juegos verbales" (Pastormerlo 1997: 23), para nosotros Piglia es un ajedrecista del otro que se la pasa jugando con sus contrincantes literarios, ganando con sus artificios críticos y estéticos, consciente de que el ajedrez, como decía otro tramposo, Roberto Arlt, es el juego maquiavélico por excelencia. El problema es que "encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que [la literatura] es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles" (Borges 2004: 443).

[1] Todo nombre propio de autor sería pues "nombre falso".

[2] Borges, como sabemos, siempre tiende a la expresión mínima, a la

microscopía, a la supresión.

[3] "El título del volumen recuerda el de una sección de la revista Leoplán,

fundada en 1934, que respondía al nombre de "Yo… YO. ¿Qué opina usted de sí

mismo" y que recogió colaboraciones de decenas de escritores célebres" (Fornet

2005: 142).

[4] Las tácticas de lectura de Borges han impreso un indeleble sello en Piglia: lee

fuera de contexto, desplaza, invierte.

[5] La operación es inversa a Nombre falso. El título apunta a la verdad del yo,

pero la antología redunda en la falsedad de esta enunciación. En cambio, en

Nombre falso, se indica la falsedad en el título, pero el texto apela a un discurso

que se pretende "verdad" precisamente usando el yo del protagonista Ricardo

Piglia.

Lo argentino para Piglia, como he demostrado, es una cultura de cruce de

tradiciones o de series. "En esto, Piglia es deudor de la hipótesis de la genealogía

extranjera de nuestra cultura, formulada por Ezequiel Martínez Estrada en

Radiografía de la Pampa, Muerte y transfiguración de Martín Fierro y Para una

revisión de las letras argentinas" (Berg 1998: 43).

CODA

LA TRAIDORA Y EL HÉROE

Termino este libro y tengo la sensación de que no he hecho otra cosa que hablar en Piglia sobre Piglia. Soy muy consciente de que el autor de Crítica y ficción es su mejor precursor, y de que casi todos los marcos de legibilidad de su prosa están contenidos en su poética, lo que hace que también se convierta en precursor de todos sus críticos. ¿Cómo zafar de Piglia sin dejar de ser pigliana?

¿De qué modo leerlo sin convertirme en una suerte de Pierre Menard de sus textos? Mi objetivo era encontrarle una grieta, en el sentido de Deleuze, una fisura en la episteme de un escritor argentino que lee como un traductor local y que escribe como un extranjero, poniendo su proyecto literario contra las cuerdas de Bourdieu, del Boom latinoamericano y de la literatura mundial. Producir una

"crítica crítica", como quería Marx, un estudio autónomo o emancipado. ¿El resultado? Ustedes lo juzgarán. Ahora creo que me he traicionado y que el hombre de genio, el gran ajedrecista del otro, ya había prefabricado este libro. Es muy difícil —o al menos yo no he sabido— escapar de esa jaula de oro que (nos) ha construido Piglia para hacer que funcionen sus lecturas ocultas de los otros dentro de su propia obra. Es como si se hubiera pensado a sí mismo —y a nosotros con él— de todas las maneras posibles, hasta el punto de que leer su narrativa y escribir sobre ella se vuelve casi una tautología. Un hámster complacido girando en la rueda pigliana. Ahora no tengo la menor duda: he publicado "un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto", como en el célebre final del cuento de Borges.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (2008): La potencia del pensamiento. Barcelona, Anagrama.

AGUILAR, Milton (1998): "La ciudad ausente de Ricardo Piglia o el placer paranoico de contar historias", en Revista de Humanidades: Lengua y Literatura, nº 3, pp. 50-58.

AIZENBERG, Edna (1985): "Kafka, Moyano, Piglia and the Semiotics of Antiauthoritarianism", en Discurso Literario, nº 2, pp. 421-430.

ALONSO, Rodolfo (1991): "Crítica y ficción", en Cuadernos

Hispanoamericanos, nº 497, pp. 138-140.

ALTHUSSER, Louis *et al.* (1975): Para una crítica del fetichismo literario.

Madrid, Akal.

ÁLVAREZ, Nelly (1996): "Respiración artificial: la escritura de la contemporaneidad", en Actual, nº 33, pp. 177-186.

AMÍCOLA, José (1996): "La literatura argentina desde 1980. Nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig", en Revista Iberoamericana, nº 75, pp. 427-438.

ARIAS Toledo, María Eugenia (2006): 'El pianista' de Ricardo Piglia

<http://www. monografias.com/trabajos17/el-pianista/el-pianista.shtml>.

AVELAR, Idelber (1995): "Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia", en Modern Language Notes, nº 110, pp. 416-432.

BALDERSTON, Daniel (1987): "El significado latente en Respiración artificial de Ricardo Piglia y En el corazón de junio de Luis Gusmán", en Daniel Balderston et alii (eds.), Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires, Alianza, pp. 109-121.

— (2015): "Piglia y el Unabomber: literatura y política en El camino de Ida", en La biblioteca. El arte de narrar. Variaciones sobre Ricardo Piglia, nº 15, pp. 308-317.

BARRERA, Trinidad (2006): "Ricardo Piglia y las genealogías", en Ínsula, nº

711, pp. 17-19.

BARRIOS, Alejandro (2013): Posmodernidad, memoria y utopía en Respiración artificial y La ciudad ausente de Ricardo Piglia. Lincoln, University of Nebraska.

Dissertation.

BARTHES, Roland (2000): Fragmentos de un discurso amoroso. Madrid, Siglo XXI.

— (2011): El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos.

Madrid, Siglo XXI.

BASSNETT, Susan (1998): Constructing Cultures. Essays on Literary Traslation. Clevedon, Crownwell Press.

BECERRA, Eduardo (2007): “La voz y la letra: política y poética en la literatura de Ricardo Piglia”, en Quimera, nº 280, pp. 30-34.

BENJAMIN, Walter (2002): La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Santiago de Chile, LOM Ediciones/Universidad ARCIS.

— (2005): Libro de los pasajes. Madrid, Akal.

BERG, Edgardo H. (1992): “El debate sobre las poéticas y los géneros: diálogos con Ricardo Piglia”, en CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, nº 22, pp. 183-198.

— (1994): “La búsqueda del archivo familiar: notas de lectura sobre Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Elisa Calabrese (ed.), Itinerarios entre la ficción y la historia: transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina.

Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, pp. 117-135.

— (1995): “La respiración dialógica entre ficción e historia: Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, nº 20, pp. 51-55.

— (1996): “La conspiración literaria (sobre La ciudad ausente de Ricardo Piglia)”, en Hispamérica, nº 82, pp. 37-47.

— (1998a): “Asesinos por naturaleza (sobre Plata quemada de Ricardo Piglia), en Confluencia, nº 14, pp. 176-178.

— (1998b): “Ricardo Piglia, lector de Borges”, en Iberoamericana, nº 69, pp. 41-56.

— (1999): “Plata quemada de Ricardo Piglia”, en Hispamérica, nº 82, pp. 124-126.

— (2002): Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer. Buenos Aires, Biblos.

— (ed.) (2003): Ricardo Piglia, un narrador de historias clandestinas. Mar del Plata, Estanislao Balder.

— (2015): “Una máquina óptica singular (breves sobre El último lector de Ricardo Piglia)”, en Julia G. Romero (ed.), Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia. Buenos Aires, Corregidor, pp. 133-144.

BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María (1996-1997): “Ficción y ‘Verdad’. La literatura argentina: continuación y redefinición de una tradición. Macedonio Fernández, Rodolfo Walsh, Juan José Saer, Ricardo Piglia”, en Río de la Plata,

nº 17-18, pp. 111-124.

BONZINI, Laura (1996): “Respiración artificial: Roberto Arlt en la ficción de Ricardo Piglia”, en CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, nº 5, pp. 59-64.

BORGES, Jorge Luis (2004): “Tlön, Uqbar, Orbius Tertius”, en Obras completas (I). Barcelona, Emecé.

BORRÉ, Omar (1996): Roberto Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía. Buenos Aires, América Libre.

BOSTEELS, Bruno (2003): “In the Shadow of Mao: Ricardo Piglia’s ‘Homenaje a Roberto Arlt’”, en Journal of Latin American Cultural Studies, nº 12, pp. 229-59.

BOURDIEU, Pierre (2003): Campo de poder, campo intelectual. Buenos Aires, Editorial Quadrata.

BRACAMONTE, Jorge (1997): “Roberto Arlt en Ricardo Piglia: provocaciones políticas”, en Tramas: para Leer la Literatura Argentina, nº 6, pp. 111-124.

— (2014): “Blanco nocturno de Ricardo Piglia: otredades, experimentación y relato”, en Revista Landa, nº 2, pp. 45-67.

— (2015): “Treinta años después, Blanco nocturno: otredades, experimentación y relato”, en Julia G. Romero (ed.), Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia.

Buenos Aires, Corregidor, pp. 145-168.

— (2019): “El camino de Ida, o la extranjería a partir de la lengua y de la relación con Hudson”, en Cuadernos LIRICO, nº 19. Recurso digital:

<http://journals. openedition.org/lirico/7727> (31/05/2019).

BRATOSEVICH, Nicolás y Grupo de Estudio (1997): Ricardo Piglia y la cultura de la contravención. Buenos Aires, Atuel.

BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa (2016): "La violencia político-social y la reposición crítica del canon literario en La argentina en pedazos de Ricardo Piglia", en Interpretextos, nº 15, pp. 7-27.

BRESCIA, PABLO (1985): '"La verdad de la historia'. History and Fiction in Ricardo Piglia's Respiración Artificial", en Rose Mine (ed.), El Cono Sur.

Dinámica y dimensiones de su literatura. Montclair, Montclair State College, pp.

82-86.

— (1997a): "Ricardo Piglia", en Verity Smith (ed.), Enciclopaedia of Latin American Literature. London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 651-652.

— (1997b): "Ricardo Piglia y el cuento ausente: el género en la postmodernidad", en Ana Rosa Domenella et alii (eds.), Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 169-177.

BRODY, Robert (1990): "El narrador de Los adioses", en VVAA, Coloquio Internacional. La obra de Juan Carlos Onetti. Madrid, Fundamentos, pp. 31-36.

BROICHLAGEN, Vera (2012): "Piglia, lector de Kafka", en Teresa Orecchia Havas (comp.), Homenaje a Ricardo Piglia. Buenos Aires, Catálogos, pp. 189-203.

BUENO, Mónica (2018): "El comisario Croce: la forma policial de Ricardo Piglia", en Alea: Estudios Neolatinos, nº 20, pp. 90-109.

BUITRAGO ROA, Luis Miguel (2013): "Piglia, Bolaño y Pitol: Tres detectives sin comisaria", en X Jornadas de Sociología. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, pp. 1-17.

BÜRGER, Peter (1984): Theory of the Avant-Garde. Minneapolis, University of Minnesota.

BUTLER, Judith (2001): El género en disputa. Ciudad de México, Paidós.

CALABRESE, Elisa (1990): “Historia y ficción: tres ejemplos de la narrativa argentina”, en Río de la Plata, nº 11-12, pp. 351-361.

CALVINO, Italo (2003): Si una noche de invierno un viajero. Madrid, Siruela.

— (2005): Ciudades invisibles. Madrid, Siruela.

— (2006): Seis propuestas para el próximo milenio. Madrid, Siruela.

CAMPOS, Marco Antonio (1992): “Entrevista con Ricardo Piglia”, en Ricardo Piglia. Cuentos con dos rostros. Ciudad de México, UNAM, pp. 165-198.

CAPDEVILA, Analía (1989): “Crítica y ficción en ‘Homenaje a Roberto Arlt’”, en Discusión, nº 1, pp. 75-80.

CAPOTE, Truman (1990): Desayuno en Tiffany’s. Barcelona, Anagrama.

CARDOZO, Cristian (2013): Lenguaje y cuerpo en La ciudad ausente de Ricardo Piglia. Saarbrücken, Editorial Académica Española.

CARRIÓN, Jorge (ed.) (2008): El lugar de Piglia. Crítica sin ficción. Barcelona, Candaya.

CASARÍN, Marcelo (2007): “La escritura de Ricardo Piglia: los rastros de una pesquisa”, en Anales de Literatura Hispanoamericana, nº 36, pp. 103-109.

CASTAGNINO, María Inés (2011): “Novela académica: reflexiones sobre sus orígenes en Inglaterra y Estados Unidos”, en Memoria académica. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Recurso digital:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2402/ev.2402.pdf> (08/07/2019).

CATALIN, Mariana (2013): “Conjurando espectros: modos encontrados en relación con la tradición en Silviano Santiago y Ricardo Piglia”, en Caracol, nº

5, pp. 209-215.

CIXOUS, Hélène (1995): La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura. Trad.

Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona, Antrophos.

COLÁS, Santiago (1994): "Resuscitating History in Respiración artificial", en Posmodernity in Latin América. The Argentine Paradigm. Durham/London, Duke University Press, pp. 121-148.

CONLON, David (2018): "'Discourse with the Incorporeal Air': Spectres of Walsh in Plata quemada", en Bulletin of Hispanic Studies, nº 95, pp. 657-671.

CORBATTA, Jorgelina (1996): "Ricardo Piglia o la pasión de una idea", en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, nº 103, pp. 153-170.

— (2000): Narrativas de la guerra sucia en Argentina: (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig). Buenos Aires, Corregidor.

CORDEIRO Gomes, Renato (2004): "De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margen: o deslocamento como proposta para a literatura deste milenio", en Alea: Estudios Neolatinos, nº 32, pp. 1-9.

CORRADO, Ornar (2001): "De Museos, Máquinas y Esperas. La ciudad ausente de Gerardo Gandini", en Latinoamérica-Música. Recurso digital:

<http://www.latinoamerica-musica.net/obras/gandini/ciudades.html> (06/07/2019).

CORRAL, Rose (2000): "Ricardo Piglia: los 'usos' de Arlt", en Rose Corral (ed.), Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México. Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 153-160.

— (2007): Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia. Ciudad de México, El Colegio de México.

CSÉLIK, Agnes (1999): "Hic inclusus vitam perdit. Ricardo Piglia: El fluir de la vida", en Análisis Narratológico, nº 2, pp. 135-145.

— (2002a): El secreto del prisma: La ciudad ausente de Ricardo Piglia.

Budapest, Akademiai Kiado.

— (2002b): "Los círculos sensorios del anillo. Análisis de 'La nena' de Ricardo Piglia", en Análisis Narratológico, nº 3, pp. 43-53.

— (2018): "Los inmigrantes europeos en las novelas de Ricardo Piglia. Lecturas paralelas de las novelas Respiración artificial y La ciudad

ausente", en Acta Hispanica, nº 23, pp. 163-171.

CULLEN, Gordon (1974): Paisaje urbano. Tratado de estética urbanística.

Barcelona, Blume-Labor.

DAWES, Greg (2017): "Hacia el pasado para llegar al futuro: El camino de Ida, de Ricardo Piglia", en Gramma, nº 18, pp. 28:58.

DAZAI, Osamu (1960): El sol que declina. Buenos Aires, Editorial Sur.

— (2012): Ocho escenas de Tokio. Barcelona, Sajalín Editores.

DE DIEGO, José Luis (2014): "La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género", en Anclajes, nº 18, pp. 1-12.

DELEUZE, Gilles (2017): Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia.

Buenos Aires, Cactus.

DEMARÍA, Laura (2000): Argentinas. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad. Buenos Aires, Corregidor.

— (2001): "Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir", en Revista Iberoamericana, nº 194-195, pp. 135-144.

— (2004): "Yo, Ricardo Piglia: editor de antologías", en Revista de Estudios Hispánicos, nº 38, pp. 261-276.

DEREDITA, F. (1981): "¿Es propiedad? Indeterminación genérica, intertextualidad, diseminación en un texto de Ricardo Piglia", en Keith McDuffie y A. Roggiano (eds.), Texto/Contexto de la Literatura Iberoamericana.

Memoria del XIX Congreso de la Revista Iberoamericana. Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 61-69.

DE SANTIS, Pablo (1995): Historieta y política en los 80. La Argentina ilustrada. Ciudad de México, Cuadernillos El Albañil Disidente.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio (2015): Ricardo Piglia: los años de Princeton. San Juan, 80grados.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio, Firbas, Paul, Luna, Noel y Rodríguez

Garrido, José Antonio (eds.) (1998): Ricardo Piglia. Conversación en Princeton.

Princeton, Programa in Latin American Studies.

DONAIRE DEL YERRO, Inmaculada (2016): “Respiración artificial de Ricardo Piglia: una reformulación de la novela de artista tras el fin de las utopías”, en Revista Chilena de Literatura, nº 92, pp. 53-74.

DRUCAROFF, Elsa (2017): “Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilibarbarie”, en HeLix, nº 10, pp. 68-87.

DURANTE, Erika (2013): “La biblioteca de escritor frente al mundo global.

Repensar un método a partir de R. Piglia, D. Link y R. Fresán”, en Manuscrítica, nº 24, pp. 23-40.

ECHAVARREN, Roberto (1983): “La literariedad: Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Revista Iberoamericana, nº 125, pp. 997-1008.

— (1992): “Escritura y voz II: Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Margen de la ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana. Ciudad de México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, pp. 97-104.

ESPÓSITO, Fabio (2018): “Ricardo Piglia, editor”, en Badebec, nº 15, pp. 128-139.

FANON, Franz (2009): Piel negra, máscaras blancas. Madrid, Akal.

FEATHERSTON, Cristina Andrea (1999): “El fantasma de Hamlet en Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Alba de América, nº 32, pp. 223-234.

FEMENÍAS, María Luisa (2007): “Esbozo de un feminismo latinoamericano”, en Revista Estudios Feministas, nº 15(1), pp. 11-25.

FERNÁNDEZ, Teodosio (2001): “Ricardo Piglia o la literatura frente a las ficciones del poder”, en Turia, nº 55-56, pp. 29-36.

— (2016): “De la literatura como autobiografía”, en Turia, nº 83, pp. 394-396.

FERNÁNDEZ COBO, Raquel (2016): “La cólera subterránea o la terrible violencia de los hombres educados: formas de la violencia en El camino de Ida de Ricardo Piglia”, en José Luis Álvarez López (ed.), Tuércele el cuello al cisne: Las expresiones de la violencia en la

literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI). Sevilla, Renacimiento, pp. 641-655.

— (2017): "Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida", Castilla. Estudios de Literatura, nº 8, pp. 62-97.

— (2018): "Ricardo Piglia en los 60: los inicios de una poética futura (Años de formación)", en Revista Chilena de Literatura, nº 98, pp. 183-207.

FERRARI NIETO, Enrique (2014): "Novela policiaca y hermenéutica: el colapso de la argumentación del detective como metáfora epistémica de Blanco nocturno", en Anales de la Literatura Hispanoamericana, nº 43, pp. 439-452.

FERRO, Roberto (1998): "Homenaje a Ricardo Piglia y/o a Max Brod", en El Lector Apócrifo. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 266-292.

FESTA, Giovanni (2018): "La máquina de simulación y la ciudad posmoderna: DeLillo, Piglia, Dick", en Reflexiones Marginales, nº 51. Recurso digital:

<https://2018.reflexionesmarginales.com/la-maquina-de-simulacion-y-la-ciudad-posmoderna-delillo-piglia-dick/> (07/05/2019).

FILER, Malva E. (1995): "Del relato al imaginario colectivo en La ciudad ausente de Ricardo Piglia", en Pamela Bacarisse (ed.), Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp. 13-17.

— (1998): "La presencia de Witold Gombrowicz en la obra de Ricardo Piglia", en Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada.

Córdoba, Comunicarte, pp. 495-501.

— (2000): "Funciones de lo fantástico en la narrativa argentina posterior al proceso: La ciudad ausente de Ricardo Piglia", en SLL, nº 2, pp. 153-160.

— (2003): "Borges en la obra de Ricardo Piglia: del planeta Tlön al mundo virtual de La ciudad ausente", en Myrna Solotorevsky y Ruth Fine (eds.), Borges en Jerusalén. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 127-136.

FITZGERALD, Francis Scott (2008): Suave es la noche. Madrid, Alfaguara.

FIUMARA, Francesco (2002): “Emilio Renzi entre ilusión y desengaño: optimismo intelectual y constricciones sociales en ‘La loca y el relato del crimen’ de Ricardo Piglia”, en Céfiro, nº 2, pp. 19-22.

FOGAGNOLI, Sarah (2012): “Nuevas lecturas de civilización y barbarie: la oralidad en la obra de Ricardo Piglia”, en Mitologías Hoy, nº 5, pp. 52-61.

FORNET, Jorge (1994): “‘Homenaje a Roberto Arlt’ o la literatura como plagio”, en Nueva Revista de Filología Hispánica, nº 42, pp. 115-141.

— (1998): “Asedios a Plata quemada”, en Casa de las Américas, nº 212, pp.

139-143.

— (ed.) (2000a): Ricardo Piglia. Bogotá, Casa de las Américas.

— (2000b): “Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia”, en Elsa Drucaroff (dir.), La narración gana la partida. Buenos Aires, Emecé, pp. 345-359.

— (2007): El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina.

Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel (2000): Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-1976). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FRANCO, Bridget (2017): “La política de la locura en las novelas de Ricardo Piglia”, en Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana, nº 46, pp. 84-101.

FRANCO, Sergio R. (2012): In(ter)menciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002). Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

FRUIT DIOUF, Carol E. (2017): Piglia and Russia: Russian Influences in Ricardo Piglia’s Nombre Falso. Columbia, University of South Carolina.

Dissertation.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (2007): “La ficción paranoica de Ricardo Piglia en

‘Un pez en el hielo’: encrucijada narrativa”, en Otro Lunes. Revista

Hispanoamericana de Cultura, nº 5, pp. 1-12.

— (2016): “Teoría y práctica del diario” en Christian Estrade y Fatiha Idhammd (eds.). Diarios latinoamericanos del siglo XX. Bern, Peter Lang.

GALLO, Marta (1987): “In-trascendencia textual en Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Nueva Revista de Filología Hispánica, nº 35, pp. 819-834.

GARABANO, Sandra (2003): “Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en Plata Quemada”, en Hispamérica, nº 96, pp. 85-90.

— (2003): Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

GARCÍA GARCÍA, Luis Ignacio (2013): “Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los 70 argentinos”, en Iberoamericana, nº 49, pp. 47-63.

GARCÍA DEL RÍO, Antonio (2015): “Clandestinidad y periferia. Usos del género policial en la narrativa de Ricardo Piglia”, en Kamchatka, nº 5, pp. 351-384.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2002): “Apuntes para la caracterización de la literatura de campus con un muestrario (necesariamente) incompleto de obras”, en Clarín. Revista de Nueva Literatura, nº 2, pp. 3-13.

— (2015): “Escribe cien veces: ‘no me reiré de los profesores’. Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España”, en Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, nº 11, pp. 273-293.

GIL-ALBARELLOS, Susana (2017): “La novela de campus en España 2000-2015”, en Cuadernos de Investigación Filológica, nº 8, pp. 191-207.

GIORDANO, Alberto (2005): Modos del ensayo. De Borges a Piglia. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

GIRONA Fibla, Nuria (1996): “Respiración artificial: todos los nombres de la historia”, en Actual, nº 33, pp. 187-194.

GNUTZMANN, Rita (1990a): “Historia y metaficción en Respiración Artificial de Ricardo Piglia”, en Revista Interamericana de Bibliografía, nº 40, pp. 351-360.

— (1990b): “La mirada histórica de Piglia en Respiración Artificial ”, en Río de la Plata, nº 11-12, pp. 271-277.

— (1992): “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, en Revista Iberoamericana, nº 58-59, pp. 437-448.

— (1993): “Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco”, en Juana A. Arancibia (ed.), Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura. Buenos Aires, Instituto Literario Cultural Hispánico,

pp. 524-531.

GÓMEZ REY, Nicolás (2019): “Respiración artificial: la problematización del discurso de la Historia desde el archivo”, en Perífrasis, nº 19, pp. 61-80.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2005): “El diario en la obra de Ricardo Piglia: el depósito de la ficción”, en Río de la Plata, nº 26-27, pp. 331-337.

— (2009): En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia. Bern, Peter Lang.

GOUX, Jean-Joseph (1993): The Coiners of Language. Norman, University of Oklahoma Press.

GRAMSCI, Antonio (2013): Antología. Madrid, Akal.

GRANDIS, Rita de (1984): “Ricardo Piglia. Acerca de la evanescencia de un debate y otras yerbas”, en Revista de Estudios Hispánicos, nº 148, pp. 191-197.

GRZEGORCZYK, Marzena (1996): “Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero”, en Hispamérica, nº 73, pp. 15-33.

— (1993): “La cita como estrategia narrativa en Respiración Artificial”, en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, nº 135, pp.

259-269.

— (1993): Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia. Rosario, Beatriz Viterbo.

GUSMÁN, Luis (2018): La literatura amotinada: Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia. Buenos Aires, Tenemos las Máquinas.

HARAWAY, Donna (1999): "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles". Trad. Elena Casado. En Revista Política y Sociedad, nº 30, pp. 141-153.

HAYES, Aden W. (1987): "La revolución y el prostíbulo: 'Luba' de Roberto Arlt", en Ideologies and Literature, nº 2, pp. 141-147.

HERNÁNDEZ PEÑALOZA, Amor Arelis (2016): "El diario de un escritor en

'Encuentro en Saint-Nazaire' de Ricardo Piglia", en La Palabra, nº 28, pp. 75-90.

HUERGA PÉREZ, Carlos (2018): Huellas de Witold Gombrowicz en la narrativa hispánica: Virgilio Piñera y Ricardo Piglia. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral.

IGLESIA, Cristina (1996): "Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre La ciudad ausente de Ricardo Piglia", en Filología, nº 29, pp. 95-103.

ISACHAROFF, Dora (1992): "Uso del tiempo histórico no cronológico en

Respiración Artificial de Ricardo Piglia y El libro de la risa y el olvido de Milán Kundera", en Juana Alcira Arancibia (ed.), Literatura del mundo hispánico.

Quito, Universidad San Francisco de Quito, pp. 269-280.

JAGOE, Eva Lynn Alicia (1995): "The disembodied machine: Matter, Feminity and Nation in Piglia's La ciudad ausente", en Latin American Literary Review, nº 23, pp. 5-17.

JAMES, Henry (1975): "Prólogo a El retrato de una dama", en El futuro de la novela. Madrid, Taurus, pp. 58-62.

JEFTANOVIC, Andrea (2001): “Conversación con Ricardo Piglia”, en Lucero, nº 2, pp. 7-17.

JITRIK, Noé (1976): “En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de Nombre Falso de Ricardo Piglia”, en Cambio, nº 3, pp. 84-88.

KAPLAN, Marina (1989): “Between Arlt and Borges: An Interview with Ricardo Piglia”, en New Orleans Review, nº 8, pp. 64-74.

KELMAN, David (2014): “Comparative Literature in the Age of the Great Telematic Network”, en CR: The New Centennial Review, nº 14, pp. 111-138.

KEROUAC, Jack (2006): Los subterráneos. Barcelona, Anagrama.

KOBYLECKA-PIWONSKA, Ewa (2013): “Ricardo Piglia, lector de Witold Gombrowicz”, en Neophilologus, nº 97, pp. 333-347.

KOHAN, Martín (2017): “Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal”, Landa, nº 5, pp. 261-272.

KOZAK, Claudia (1998): “Ciudades bajo palabra. Literatura y memoria en el fin de siglo”, en Boletín de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, nº 6, pp. 49-61.

LAFFORGUE, Jorge (1997): Cuentos policiales argentinos. Buenos Aires, Aguilar/Altea/Taurus/Alfaguara, pp. 9-22.

LARRE BORGES, Ana Inés (1993): “Narraciones de película. Piglia y el cine”, en Brecha, nº 30, pp. 20-21.

— (1997): “Plata quemada. Ningún intelectual, ninguna ironía”, en Brecha, nº

14, p. 19.

LARSON, Erika (2018): “Being and Text: Piglia’s Nombre falso as Literary Noir”, en Revista de Estudios Hispánicos, nº 52, pp. 913-935.

LATOUR, Bruno (2007): Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica. Buenos Aires, Siglo XXI.

LAWRENCE, Karen R. (ed.) (1998): Transcultural Joyce. Cambridge,

Cambridge University Press.

LEVINSON, Brett (1997): “Trans(re)lations: Dictatorship, Disaster and the

‘Literary Politics’ of Piglia’s Respiración artificial ”, en Latin América Literary Review, nº 112, pp. 91-120.

LINK, Daniel (2006): Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes. Buenos Aires, Entropía.

LOCANE, Jorge J. (2019): De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores. Berlin, De Gruyter.

LONGONI, Bruno (2017): “La máquina esquizoide de narrar: derivas de la gauchesca en “Las actas del juicio” y Plata quemada de Ricardo Piglia”, en Revista Filosofía UIS, nº 16, pp. 127-139.

LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana (2012): “¿Devenir mujer, devenir monstruo?

Cuerpos y textos monstruosos en Carmen Boullosa y Guadalupe Nettel”, en Claudia Gronemann/Cornelia Sieber (eds.), Fiestas infinitas de la máscara: Actos performativos de feminidad y masculinidad en México. Hildesheim, Olms, pp.

149-168.

LÓPEZ PARADA, Esperanza (1999): “El informe falso o la máquina de narrar”, en Una mirada al sesgo. La literatura hispanoamericana desde los márgenes.

Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 135-150.

— (2007): “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”, en Javier de Navascués (ed.), La ciudad imaginaria. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 223-232.

LÓPEZ SAN MIGUEL, Anna y Lorente-Murphy, Silvia (1994): “La historia en Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Hispanic Journal, nº 15, pp. 321-333.

LUDMER, Josefina (2015): Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria.

Buenos Aires, Paidós.

LUKÁCS, Georg (1971): Teoría de la novela. Barcelona, Edhasa.

LUPPI, Juan Pablo (2018): “Potencia de la novela utópica, de Piglia a Walsh”, en Zama, nº 10, pp. 87-97.

LYNCH, Kevin (1998): La imagen de la ciudad. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

MAC CRACKEN, Ellen (1991): “Metaplagiarism and the Critic’s role as detective: Ricardo Piglia’s reinvention of Roberto Arlt”, en PMLA, nº 106, pp.

1071-1082.

MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso (2013): “Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia”, en Latinoamérica, nº 1, pp.

245-272.

— (2018): “Los guerrilleros en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia”, en Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos, nº 74, pp. 239-265.

MACHEREY, Pierre (1966): Pour une théorie de la production littéraire. Paris, Maspero.

MALTZ, Hernández (2018): “Narrativa policial y academia en la Argentina. Dos recapitulaciones en torno a una convergencia: el policial académico”, en Hápax, nº 5, pp. 117-142.

MARTÍN Henríquez, Marco Antonio (2015): “Ecos postmodernos en La ciudad ausente de Ricardo Piglia”, en Estudios de Teoría Literaria, nº 8, pp. 155-165.

MAUDO GARCÍA, Lucía (2016): “Una mirada que no captura: W. H. Hudson a través de Ricardo Piglia”, en R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (eds.), Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC). Vigo, MACC-ELICIN, pp. 257-264.

MAROT, Sébastien (2006): Suburbanismo y el arte de la memoria. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

MARTIN, Gerald (1989): “Ricardo Piglia, Artificial Respiration (1980)”, en Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century. London/New York, Verso, pp. 335-338.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (1985): “Entrevista a Ricardo Piglia”, en Crítica, nº 9, pp. 135-149.

MASIELLO, Francine (1997): Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

MASSMANN, Stefanie (2004): “La ficción acosada por la realidad: Narrar la historia en Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Taller de Letras, nº 34, pp. 97-104.

MATTALÍA, Sonia (1994): “La historicidad del significante: Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en VVAA, El texto latinoamericano. Madrid, Fundamentos, pp. 221-230.

MENTON, Seymour (1993): “Cuestionando las definiciones o el arte de la subversión. Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Seymour Menton, La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 190-206.

MESA GANCEDO, Daniel (2002): “Cyborg-Scherezade o la máquina del relato”, en Daniel Mesa Gancedo, Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 325-375.

— (coord.) (2006): Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha.

Sevilla, Universidad de Sevilla.

— (2019): “La némesis literaria de Emilio Renzi en sus Diarios (de Ricardo Piglia)”, en Cuadernos LIRICO, Hors-série | 2019. Recurso digital:

<http://journals.openedition.org/lirico/7934> (18/04/19).

MOLLOY, Sylvia (1989): “Recuerdo, historia, ficción”, en Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer (eds.), La historia en la literatura iberoamericana.

Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. New York, The City College of The City University of New York/Ediciones del Norte, pp. 253-258.

MONNER SANZ, Ana (1993): “Prisión perpetua, un homenaje de Ricardo Piglia a la literatura estadounidense”, en Estados Unidos y

América Latina.

Relaciones interculturales (Actas de las XXIII Jornadas de la Asociación Argentina de Estudios Americanos). Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 187-192.

— (1996): "Intertextos estadounidenses en Prisión perpetua de Ricardo Piglia", en De Sur a Norte. Perspectivas sudamericanas sobre Estados Unidos. Buenos Aires, Universidad de Palermo, pp. 31-36.

MONTOYA MIRAMÓN, Ana María (1996): "La ciudad ausente: un simulacro", en Cuadernos de Literatura, nº 4, pp. 57-60.

MOORE-MARTÍNEZ, Patricia (2009): The Emergence of the Spanish Peninsular Campus Novel. Philadelphia, Temple University.

MORELLO-FROSCH, Marta (1984): "Ficción e historia en Respiración artificial de Ricardo Piglia", en Discurso Literario, nº 1, pp. 243-255.

— (1985): "Significación e historia en Respiración artificial de Ricardo Piglia", en Hernán Vidal (ed.), Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, pp. 489-500.

— (1989): "Sarmiento y su época en la narrativa argentina de hoy", en Río de la Plata, nº 9, pp. 145-154.

MUDROVCIC, María Eugenia (1992): "Ricardo Piglia's reinvention of Roberto Arlt", en PMLA, nº 107, pp. 609-610.

NAVASCUÉS, Javier de (2018): "La sombra de la tradición en Piglia y Alejandro Dolina: una lectura marechaliana", en Claudia Hammerschmidt (ed.), El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un poeta depuesto en la literatura argentina de los siglos XX y XXI. Potsdam, Inolas, pp. 345-369.

NEWMAN, KATHLEEN (1986): "Historical knowledge in the post-boom novel", en Daniel Balderston (ed.), The Historical Novel in Latin América.

Gaithersburg, Hispamérica, pp. 209-219.

— (1991): La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina. Buenos Aires, Catálogos.

OLIVA ABARCA, Jesús Eduardo (2018): "Autenticidad y falseamiento

en Respiración artificial de Ricardo Piglia", en Valenciana, nº 21, pp. 7-26.

OLIVA-FIORI, Paula (2015): Espacios Literarios: Textos y contextos en la escritura de Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia. Detroit, Wayne State University.

Dissertation.

ONETTI, Juan Carlos (1976): Los adioses. Buenos Aires, Calicanto.

ORECCHIA HAVAS, Teresa (1990): "Respiración artificial: la respuesta de la novela", en Río de la Plata, nº 11-12, pp. 279-287.

— (2006): "Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia" en Daniel Mesa Gancedo (coord.), Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 239-261.

— (coord.) (2012): Homenaje a Ricardo Piglia. Buenos Aires, Catálogos.

OSPINA, Galia (1996): "Ricardo Piglia y Macedonio Fernández: transgresión y utopía", en Cuadernos de Literatura, nº 4, pp. 61-65.

PASTORMERLO, Sergio (1997): "Los usos de Borges", en Variaciones Borges, nº 67, pp. 17-27.

PAVESE, Cesare (1973): Cartas 1926-1950 (II). Madrid, Alianza.

— (1980): Diálogos con Leucó. El hermano verano. Barcelona, Bruguera.

— (2005): El oficio de vivir. Barcelona, Seix Barral.

PAYNE, John Howard (1991): "Epistolary Fiction and Intellectual Life in a Shattered Culture: Ricardo Piglia and John Barth", en TriQuarterly, nº 80, pp.

171-205.

PAZ, Marcelo (1999): "Narración y máquina deseante en La ciudad ausente de Ricardo Piglia", en Inti. Revista de Literatura Hispánica, nº 49-50, pp. 217-224.

PEREIRA, Antonio Marcos (2009): "Poe, Piglia o Saer indiciário: Anotações premiliminares", en Belo Horizonte, nº 6, pp. 61-65.

PEREIRA, María Antonieta (2001): Ricardo Piglia y sus precursores. Buenos Aires, Corregidor.

PIGLIA, Ricardo (1963a): “Cesare Pavese”, en El Escarabajo de Oro, nº 17, pp.

2-18.

— (1963b): “Desagravio”, en El Escarabajo de Oro, nº 18, pp. 7-8.

— (1964a): “Mi amigo”, en Cuentistas premiados. Buenos Aires, Biblioteca El Escarabajo de Oro, nº 20, pp. 29-40.

— (1964b): “Una luz que se iba”, en Bibliograma: 9 cuentos laureados. Buenos Aires, Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino, pp. 75-95.

— (1965): “Literatura y sociedad”, en Literatura y Sociedad, nº 1, pp. 5-12.

— (1968): Yo. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

— (1969a): “El Laucha Benítez cantaba boleros”, en El cuento argentino.

Antología. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 239-249.

— (1969b): “Heller: la carcajada liberal” [Reseña de Trampa 22], en Los Libros, nº 1, pp. 11-12.

— (1969c): “Una lectura de cosas concretas” [Reseña de la novela Cosas Concretas de David Viñas], en Los Libros, nº 6, p. 3.

— (1970): “Nueva narrativa norteamericana”, en Los Libros, nº 13, pp. 11-14.

— (1971): “Mata-Hari 55”, en Los mejores cuentos argentinos de hoy. Juan Carlos Martini Real (selección). Buenos Aires, Editorial Rayuela, pp. 67-83.

— (1972a): “Clase media: cuerpo y destino” [lectura de La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig], en Jorge Lafforgue (comp.), Nueva Novela

Latinoamericana 2. Buenos Aires, Paidós, pp. 350-362.

— (1972b): “De la traición a la literatura”, en Los Libros, nº 27, p. 26.

— (1972c): “Mao Tse-Tung, práctica estética y lucha de clases”, en Los Libros, nº 25, pp. 22-25.

— (1973a): “Los herederos argentinos”, en La Opinión Cultural, 21 oct., pp. 10-11.

— (1973b): “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, en Los Libros, nº 29, pp. 22-27.

— (1974a): “Cesare Pavese. ‘Las cartas del amor siempre imposible’”, trad.

Marcela Milano. En Ricardo Piglia (selección), Crisis, nº 14, pp. 33-38.

— (1974b): “La influencia de Hemingway. La autodestrucción de una escritura”, en Crisis, nº 15, p. 61.

— (1974c): “La lucha ideológica en la construcción socialista”, en Los Libros, nº 35, pp. 4-9.

— (1974d): “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, en Hispamérica, nº 3, pp. 25-28.

— (1975a): “Brecht: la producción del arte y de la gloria”, en Crisis, nº 22, pp.

48-51.

— (1975b): “Notas sobre Brecht” [Reseña de El compromiso en literatura y arte]”, en Los Libros, nº 40, pp. 4-9.

— (1976a): “James Joyce: Retrato del artista [Fragmento]; Richard Ellmann ‘El primer Joyce’ [Fragmento]”. Trads. Ricardo Piglia y Josefina Ludmer. En Crisis, nº 37, pp. 52-56.

— (1976b): “Reivindicación de la práctica”, en Crisis, nº 33, pp. 23-24.

— (1977a): “A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano”, en Los Libros, nº 40, p. 3.

— (1977b): “Interrogatorio 2. Cuatro implicados hablan sobre narrativa policial: Jorge Luis Borges, Jaime Rest, Ricardo Piglia y Rubén Tizziani. Reivindicación de la práctica”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (eds.), Asesinos de papel.

Buenos Aires, Calicanto, pp. 61-65.

— (1978a): “Hudson: ¿un Guïraldes inglés?” [firmado por Emilio Renzi], en Punto de Vista, nº 1, pp. 23-24.

— (1978b): “La prolijidad de lo real”, en Punto de Vista, nº 1, pp. 26-28.

— (1979): “Ideología y ficción en Borges”, en Punto de Vista, nº 2, pp. 3-6.

— (1980): “Notas sobre Facundo”, en Punto de Vista, nº 3, pp. 15-18.

— (1982a): “Alberto Laiseca: Aventuras de un novelista atonal”, en Punto de Vista, nº 16, p. 30.

— (1982b): “Respuesta a la encuesta a la literatura argentina contemporánea”, en Capítulo, nº 133, pp. 24-30.

— (1983): “Condiciones de la vanguardia”, en Clarín, Cultura y Nación, 23 abr., p. 2.

— (1984a): “Notas sobre literatura en un diario”, en Lía Schwartz e Isaías Lerner (eds.), Homenaje a Ana María Barrenechea. Madrid, Castalia, pp. 145-149.

— (1984b): “Prólogo”, en Roberto Arlt. Estoy cargada de muerte y otros borradores. Buenos Aires, Torres Aguëro.

— (1985): “Notas sobre Macedonio en un diario”, en Clarín, Cultura y Nación, 12 dic., pp. 1-3.

— (1986a): “Apuntes preliminares sobre Macedonio Fernández”, en Tiempo Argentino. Cultura, 9 feb., p. 12.

— (1986b): “Cortázar: la desdicha del éxito”, en Crisis, nº 43, pp. 86-87.

— (1987a): “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, en Espacios de crítica y producción. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 13-15.

— (1987b): “Ficción y política en la literatura argentina”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia.

Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 97-103.

— (1988): “Novela y Estado en Macedonio Fernández”, en Página 12, 4 sep., p.

4.

— (1989): Une reencontre à Saint-Nazaire/Un encuentro en Saint Nazaire.

Edición bilinguë. Trad. Alain Keruzoré. Saint-Nazaire, Maison des Ecrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, Arcane, p. 17.

— (1990a): Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro. Sergio Delgado (comp.).

Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

— (1990b): “Notas al margen de un ejemplar de Adán Buenosayres”, en Río de la Plata, nº 11-12, pp. 409-412.

— (1991a): “La ficción paranoica”, en Clarín, Cultura y Nación, 10 oct., pp. 4-5.

— (1991b): “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria”, en Página 30, ene., pp. 59-62.

— (1991c): “Roberto Arlt”, en Página 12, 9 jun., pp. 6-7.

— (1992a): Cuentos con dos rostros, en Marco Antonio Campos (selección).

Ciudad de México, UNAM.

— (1992c): “La novela argentina”, en Aguafuerte, nº 1, pp. 9-14.

— (1992d): “Leónidas Lamborghini: poeta confinado en las palabras”, en Clarín, Cultura y Nación, 19 nov., pp. 4-5.

— (1992e): “Un intento por organizar el caos”, en Clarín, 6 agt.

— (1993a): “Introducción”, en Ricardo Piglia (ed.), El juguete rabioso de Roberto Arlt. Buenos Aires, Austral, pp. 9-27.

— (1993b): “Juan José Saer. El rechazo de lo real”, en Clarín, Cultura y Nación, 8 abr., p. 8.

— (1993c): La Argentina en pedazos. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

— (1993d): “La experiencia impersonal”, en Página 30, jun., pp. 3-4.

— (1993e): “Masoquismo de Fogwill”, en Diario de Poesía, nº 28, p. 5.

— (1993f): “Mensaje secreto a una mujer lejana”, en Clarín, Cultura y Nación, 8

jul., p. 8.

— (1993g): “Sarmiento’s Vision”, en Joseph Criscenti (ed.), Sarmiento and his Argentina. Boulder/London, Lynne Rienner Publishers, pp. 71-77.

— (1993h): “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”, en Nuevo Texto Crítico, nº

12-13, pp. 13-15.

— (1994a): “La música de Saer”, en Página 12, 25 sept., p. 21.

— (1994b): “Sarmiento, the writer”, en Tulio Halperín Donghi, Iván Jacksic, Gwen Kirkpatrick y Francine Masiello (eds.), Sarmiento: Author of a Nation.

Berkeley/Los Angeles, University of California, pp. 127-144.

— (1995a): “Al muere, un libro olvidado y secreto”, en Analía García y Marcela Fernández Vidal (eds.), Pirí: testimonios sobre Susana “Pirí” Lugones. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 51-52.

— (1995b): Cuentos morales. Antología personal (1961-1990). Buenos Aires, Espasa-Calpe.

— (1995c): “Gerardo Gandini. Retrato del artista como músico”, en Clarín, Cultura y Nación, 24 agt., p. 6.

— (1995d): “Homenaje a Julio Cortázar”, en Casa de las Américas, nº 200, pp.

97-102.

— (1995e): La ciudad ausente: Ópera en dos actos. Dir. Gerardo Gandini. Teatro Colón, Buenos Aires. 24 oct. Programa.

— (1995f): “Memoria y tradición”, en Ana Pizarro (comp.), Modernidad, Posmodernidad y Vanguardias. Situando a Huidobro. Santiago de Chile, Ministerio de Educación y Fundación Vicente

Huidobro, pp. 55-60.

— (1996a): “Notas sobre poéticas de la novela en Hispanoamérica”, en Boletín del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, nº 2, pp. 159-172.

— (1996b): “Prólogo”, en Ricardo Piglia y Omar Borré (eds.), Cuentos Completos de Roberto Arlt. Buenos Aires, Seix Barral, pp. 7-8.

— (1996c): “Prólogo”, en Ricardo Carreira, Poemas. Buenos Aires, Atuel.

— (1997a): “El final de un crimen”, en Clarín, Cultura y Nación, 13 nov., pp. 2-3.

— (1997b): “La biblioteca: una experiencia con el tiempo”, en La Página, nº 28, pp. 12-19.

— (1997c): “La literatura argentina después de Borges”, en La Página, nº 28, pp.

62-65.

— (1997d): “La loca y el relato del crimen”, en Cuentos morales. Buenos Aires, Planeta Bolsillo, pp. 89-98.

— (1997e): “Los sujetos trágicos”, en Página 12, 30 ene., pp. 24-25.

— (1997f): “Poéticas de la novela en América Latina: Macedonio Fernández”, en Compar(a)ison: An International Journal of Comparative Literature, nº 1, pp.

21-27.

— (1998): “La civilización Laiseca”, en Alberto Laiseca, Los Soria. Buenos Aires, Simurg, pp. 3-9.

— (1999): Borges: el arte de narrar. São Paulo, Universidade de São Paulo.

— (2000a): Diccionario de la novela de Macedonio Fernández. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

— (2000b): “Improvisaciones sobre un tema de Oscar Masotta”, en Alicia Alonso *et al.* Oscar Masotta: lecturas críticas. Buenos Aires, Atuel, pp. 120-132.

— (2000c): Formas breves. Barcelona, Anagrama.

— (2000d): Plata quemada. Barcelona, Anagrama.

— (2000e): Prisión perpetua. Madrid, Lengua de Trapo.

— (2001a): Crítica y ficción. Barcelona, Anagrama.

— (2001b): Respiración artificial. Barcelona, Anagrama.

— (2001c): Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades).

Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

— (2002a): "Ironía y complot", en Actas del X Simposio Narrativa Hispánica Contemporánea. El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 43-56.

— (2002b): Nombre falso. Barcelona, Anagrama.

— (2002c): "Ricardo Piglia y Tomás Eloy Martínez. Diálogo entre escritores", en Yzur. Revista de Cultura, Literatura y Creación, nº 3, pp. 24-61.

— (2003a): El pianista. Reina del Plata, Ediciones Eloísa Cartonera.

— (2003b): La ciudad ausente. Barcelona, Anagrama.

— (2005): El último lector. Barcelona, Anagrama.

— (2006a): La invasión. Barcelona, Anagrama.

— (2006b): "Secreto y narración: tesis sobre la nouvelle", en Eduardo Becerra (ed.), El arquero inmóvil. Madrid, Páginas de Espuma, pp. 187-205.

— (2007): Teoría del complot. Buenos Aires, Editorial Mate.

— (2011): "La ficción paranoica", en Ezequiel De Rosso (coord.), Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial. Jaén, Alcalá Grupo Editorial, pp. 225-233.

— (2013): El camino de Ida. Barcelona, Anagrama.

— (2014): Antología personal. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

— (2015a): Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación. Barcelona, Anagrama.

— (2015b): La forma inicial. Conversaciones en Princeton. Ciudad de México/Madrid, Sexto Piso.

— (2016a): Los diarios de Emilio Renzi II. Los años felices. Barcelona, Anagrama.

— (2016b): Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

— (2016c): Escritores norteamericanos. Buenos Aires, Tenemos las Máquinas.

— (2017): Los diarios de Emilio Renzi III. Un día en la vida. Barcelona, Anagrama.

— (2019): Teoría de la prosa. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

PONS, María Cristina (1998): Más allá de las fronteras del lenguaje: un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia. Ciudad de México, UNAM.

PREMAT, Julio (2009): Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

QUINTANA, Isabel (2001): Figuras de la experiencia en el fin de siglo. Rosario, Beatriz Viterbo.

RAMA, Ángel (2004): Transculturación narrativa en América Latina. Madrid, Siglo XXI.

RAMÍREZ, Adelmar (2018): "La memoria traumática como elemento estructurante en La ciudad ausente de Ricardo Piglia", en CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, nº 35, pp. 32-46.

RANCIÈRE, Jacques (2012): El malestar en la estética. Madrid, Clave Intelectual.

REA, Lauren (2012): "'Los que se fueron y los que se quedaron': History, Exile and Censorship in Ricardo Piglia's Respiración artificial and Manuel Puig's Maldición eterna a quien lea estas páginas", en Bulletin of Spanish Studies, nº

89, 415-433.

REATI, Fernando y Gilberto Gómez Ocampo (1998): “Académicos y gringos malos: la universidad norteamericana y la barbarie cultural en la novela latinoamericana reciente”, en Revista Iberoamericana, nº 75, pp. 587-609.

REFALA, Eleni (2004): “Mouseion: The Counter-Institutional Agent of the

Literary Utopias of Ricardo Piglia and Dimitris Kalokyris”, en Modern Languages Review, nº 109, pp. 711-726.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (1992): “Sobre La ciudad ausente”, en Hispamérica, nº 61, pp. 100-106.

— (comp.) (2004): Ricardo Piglia: una poética sin límites. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

— (2015): “Notas sobre un proyecto literario” en Julia G. Romero (ed.), Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia. Buenos Aires, Corregidor, pp. 37-52.

— (2017): Dossier Ricardo Piglia. Revista Landa, nº 5, pp. 127-338.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana y Jorge Fornet (eds.) (2003): Ricardo Piglia: una poética sin límites. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

ROMANO THUESEN, Evelia (1993): “Marcelo: el presente sin presencia en Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en Nueva Revista de Filología Hispánica, nº 41, pp. 279-291.

— (1994): “Macedonio Fernández: su teoría de la novela en La ciudad ausente de Ricardo Piglia”, en Alba de América, nº 22-23, pp. 213-226.

ROMERO, Julia G. (2015): Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia. Buenos Aires, Corregidor.

ROSSI, Aldo (2004): La arquitectura de la ciudad. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

ROVIRA VÁZQUEZ, Gabriel (2015): Lo que Ricardo Piglia oculta: Una poética de la ficción narrativa. Ciudad de México/La Paz, Editorial Praxis/Universidad Autónoma de Baja California Sur.

SAAVEDRA, Guillermo (1993): “Ricardo Piglia: el estado de la

novela", en La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 101-114.

SAID, Edward W. (2004): El mundo, el texto y el crítico. Barcelona, Debate.

SALGADO, César Augusto (1998): "Barroco Joyce: Jorge Luis Borges's and José Lezama Lima's antagonistic readings", en Karen R. Lawrence (ed.), Transcultural Joyce. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 63-96.

SASTURAIN, Juan (2016): "Hammett, el amigo americano", en Roman Setton y Gerardo Pingnatiello (comps.), Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio.

Buenos Aires, Corregidor, pp. 35-42.

SAUSSY, Haun (ed.) (2006): Comparative Literature in an Age of Globalization.

Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

SCARANO, Laura (1997): "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura", en Orbis Tertius, nº 35. Recurso digital:

<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv02n04a11/4008> (07/07/2019).

SCHKLOVSKI, Víktor (1971): Sobre la prosa literaria. Barcelona, Planeta.

— (2012): La tercera fábrica. Érase una vez. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

SIERRA, Marta (2005): "Máquinas, ficciones, sociedades secretas", en Revista Iberoamericana, nº 211, pp. 521-537.

SOLARES, Ana (2007): "Uno escribe para saber qué es la literatura", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 681, pp. 133-144.

SOLOMIANSKI, Alejandro (1997): "El cuento de la patria. Una forma de su configuración en la cuentística de Ricardo Piglia", en Revista Iberoamericana, nº

181, pp. 675-688.

SOUSA SANTOS, Boaventura de (2014): Epistemologías del Sur (Perspectivas). Madrid, Akal.

SOUZA, Mauricio (2000): "La figura del archivo en la narrativa de Ricardo Piglia", en Cincinnati Romance Review, nº 19, pp. 146-154.

SPERANZA, Graciela (1993): "Una cultura de la mezcla", en Clarín, Cultura y Nación, 19 agt., p. 3.

— (1995): "Ricardo Piglia", en Graciela Speranza, Primera persona.

Conversaciones con quince narradores argentinos. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, pp. 115-132.

— (2001): "Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia", en Boletín, nº 9, pp. 16-21.

SPILLER, Roland (1996): "Variaciones del vacío en la literatura argentina contemporánea: Ricardo Piglia, Tomás Eloy Martínez, Juan Martini, César Aira", en Karl Kohut (ed.), Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 171-184.

SPIVAK, Gayatri (1993): "The Politics of Traslation", en Outside the Teaching Machine. London/New York, Routledge, pp. 179-200.

STANTON, Anthony (2000): "Narrar la historia: ética y experimentación en José Emilio Pacheco y Ricardo Piglia", en Rose Corral (ed.), Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México. Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 47-55.

TODOROV, Tzvetan (1970): Teoría de la literatura de los formalistas rusos.

Buenos Aires, Signos.

TORRES PERDIGÓN, Andrea (2012): "Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: tradición y narratividad", en Perífrasis, nº 6, pp. 23-40.

URGO, Joseph (1996): "Deep breathing: Faulknerian reflections on Ricardo Piglia's Artificial Respiration", en The Faulkner Journal, nº 11, pp. 51-58.

VÁZQUEZ, María Celia (1991): "Respiración artificial, el doble linaje de la escritura", en Revista de Lengua y Literatura, nº 9, pp. 49-56.

VENEGAS, José Luis (2013): "The Genre of Treason: Epistolarity in

Ricardo Piglia's Respiración artificial", en Revista Hispánica Moderna, nº 66, pp. 73-87.

VILLAMÍA, Luis (2015): "El despliegue de la autoficción en la academia: La novela de campus en la narrativa actual", en Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, nº 12, pp. 43-55.

VILLORO, Juan (2000): "Ricardo Piglia: la utopía particular", en Guaraguao.

Revista de Cultura Latinoamericana, nº 11, pp. 9-16.

VVAA (1971): Antología del formalismo ruso. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

— (2002): Narradores y dramaturgos: Juan José Saer, Mauricio Kartún, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa. Santa Fe, Instituto Nacional del Teatro/Universidad Nacional del Litoral.

— (2007): "Dossier: La vida doble de Ricardo Piglia", en Quimera, nº 280, pp.

18-54.

— (2015): "El arte de narrar. Variaciones sobre Piglia", en La Biblioteca, nº 15, pp. 2-145.

WAISMAN, Sergio (2001): "Ethics and Aesthetics North and South: Translation in the work of Ricardo Piglia", en Modern Language Quarterly, nº 62, pp. 259-283.

— (2003a): "Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción", en Adriana Rodríguez Pérsico y Jorge Fornet (eds.), Ricardo Piglia: una poética sin límites. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 41-65.

— (2003b): "The legacy of the thousand and one nights in Argentina: Translation, Narrative and Politics in Borges, Puig and Piglia", en Comparative Literature Studies, nº 40, pp. 351-371.

— (2004): "Piglia entre Joyce y Macedonio: una revalorización estética y política", en Revista de Estudios Hispánicos, nº 38, pp. 277-292.

— (2015): "Una máquina transformadora de historias", en Julia G.

Romero (ed.), Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia. Buenos Aires, Corregidor, pp.

89-102.

WALSH, Rodolfo (1973): “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh”, en Rodolfo Walsh. Un oscuro día de la justicia. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 9-29.

WEISS, Peter (1999): La estética de la resistencia. Hondarribia, Hiru.

ŽIŽEK, Slavoj (2008): Violence: Six Sideways Reflections. New York, Picador.

Document Outline

- Cover Page
- Cubierta
- Anteportada
- Portada
- Página de créditos
- Dedicación
- Citación
- Índice
- Agradecimientos
- Introducción. Ricardo Piglia y la literatura mundial
- CAPÍTULO 1. Sueño y oralidad: Piglia y Hemingway
- CAPÍTULO 2. El motor del relato: Piglia y Fitzgerald
- CAPÍTULO 3. Literatura y complot: Piglia y Dostoievski
- CAPÍTULO 4. El punto de vista narrativo: Piglia y James
- CAPÍTULO 5. Escritura y dinero: Piglia y Capote
- CAPÍTULO 6. Diario y ficción: Piglia y Pavese
- CAPÍTULO 7. Memoria y ciudad: Piglia y Calvino
- CAPÍTULO 8. Atmósfera y tono: Piglia y Dazai
- CAPÍTULO 9. Una estética de la resistencia: Piglia y Tolstoi
- CAPÍTULO 10. PostPiglia. Renzi y los otros
- Entrevista a Ricardo Piglia
- Conclusión. Del rigor ajedrecista
- Coda. La traidora y el héroe
- Bibliografía